Handbuch

bey dem

Generalbasse

und der

Composition

mit zwo- drey- vier- fünf- sechs- sieben- acht

und mehrern

Stimmen,

für

Anfänger und Geübtere,

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

Nebst VI. Notentafeln.

Zweyte, vermehrte und verbesserte Auflage.

Berlin,

verlegts Gottlieb August Lange. 1762.

Mus. th. 4°
943 - 1/4

Marburg
Kben
E 98

Die Quellen wahrer Lust
Stehn allen Menschen offen.

H. Z.

<36631522780018

<36631522780018

Handbuch

bey dem

Generalbasse

und der

Composition

mit zwo- drey- vier- fünf- sechs- sieben- acht

und mehrern

Stimmen,

für

Anfänger und Geübtere,

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

Nebst VI. Notentafeln.

Zweyte, vermehrte und verbesserte Auflage.

Berlin,

verlegts Gottlieb August Lange. 1762.

Geschichte

der

Reformation

in

Deutschland.

Sr. Wohlgebohrnen,

dem

Herrn Legationsrath von Mattheson.

Wohlgebohrner, Hochgelahrter,

Insonders Hochzuehrender Herr Legationsrath,

Ein weiterer Raum als der Raum einer Zuschrift gehörte dazu, wenn ich mich den gewöhnlichen Gesetzen einer Zuschrift unterwerfen wollte, und der Ruhm Ew. Wohlgebohrnen ist zu sehr verbreitet, als daß er bedarf, an einem Orte einer Schrift erhoben zu werden, den Schmeicheley und Eigennutz zu oft entweihet haben. Geschicktere Federn als die meinige haben sich vorlängst um die Wette bemühet, Deroselben Verdienste zu beschreiben, und dem müßte in der That kein deutsches Herz in seinem Busen schlagen, dem IHR Nahme nicht verehrungswürdig seyn sollte. Noch bey der spätesten Nachwelt wird es der prächtigen Hammonia zum Vorzuge ihrer Zeit gereichen, in ihren Ringmauern

einen Mann gehabt zu haben, der die Verdienste zehn einzelner Personen in der seinigen vereinigt, dessen Staatserfahrenheit die klugen Britten erkannt und belohnet, über dessen Gelehrsamkeit ganze Akademien erstaunen, und aus dessen gründlichen und vortreflichen Schriften die ganze musikalische Welt seit bey nahe einem halben Jahrhundert den vortheilhaftesten Unterricht ziehet.

Ich habe mich glücklich zu schätzen, daß meine wenige bisherige Bemühungen Ew. Wohlgebohrnen geneigten Beyfalls gewürdigt worden, und was für eine glückliche Vorbedeutung auf den Beyfall der Welt würde es seyn, wenn auch der gegenwärtige Versuch, den ich hiemit Denenselben, wiewohl mit zitternden Händen, überreiche, Deroselben gütige Aufnahme erhalten sollte. Wie sehr wünschte ich, Ihnen ein ausnehmenderes Merkmahl von der vollkommnen und lebhaften Hochachtung geben zu können, mit der ich die Ehre habe zu seyn

Ew. Wohlgebohrnen

Berlin,
den 20 April, 1755.
erneuert
den 25. April 1762.

gehorsamer Diener,
Marpurg.

Vorrede.

Indem ich hiemit das Vergnügen habe, dem Publico mein Handbuch aufs neue zu überreichen: so finde ich dabey nichts hauptsächliches zu erinnern, als daß ich, so wie ehemahls, also auch itzo, in Ansehung der Theorie dem Herrn **Rameau**, und in Ansehung der practischen Regeln, unserm Herrn **C. P. E. Bach**, so viel als möglich zu folgen gesucht habe. Lezterer hat seit kurzem seine Regeln gemein gemachet, und das Werk des erstern ist bereits seit 1722 aller Welt bekannt.

Ich laße es mir gar gerne gefallen, daß dieser oder jener aus meinen geringen Schriften so viel entlehnet, als ihm gut deucht. Meine Gewohnheit aber ist es nicht die Quellen, woraus ich geschöpfet, mit Stillschweigen vorbeyzugehen. Ich mache mir also ein Vergnügen, die Meister zu nennen, deren Grundsätze und Anmerkungen ich in meinen Nutzen zu verwenden gesucht habe; und ich weiß, daß ich keine vortreflichere Meister als einen **Rameau** und **Bach** nennen kann, jenen in der Theorie und diesen in der Praxi.

Mein eclectisches System in der Harmonie bleibt unverändert, so lange mir nicht jemand ein mit unumstößlichen Gründen erwiesenes beßers entgegen setzet.

Herr Sorge ist nicht der Mann, der dieses zu thun im Stande ist, so gern er auch wollte. Wenn jeder Mensch sich selbst zu beurtheilen, und in seine Sphäre zurückzugehen wüßte, so würde er, der Herr Sorge, nichts anders thun, als den Stimmhammer in die Hand nehmen, und ein paar Monochorde verfertigen, ohne sich um die Lehre von der Harmonie zu bekümmern.

Mit Musikern, die glauben, daß die Lehre von den Intervallen und Accorden nicht in einen vernünftigen Zusammenhang gebracht werden könne, und die also in dem musikalischen Wesen keine Ordnung finden, habe ich im geringsten nicht allhier zu thun. Sie beschimpfen ihre Kunst, und zeigen daß sie entweder nicht lesen können, oder daß sie nicht verstehen, was sie lesen; und wer will mit Leuten disputiren, die von der Unordnung ihres Kopfes auf die Beschaffenheit einer Kunst, und auf die Köpfe andrer Leute schließen.

Der berühmte Herr **Formey** giebt, in seinem Abrisse einer auserlesenen Bibliothek, den Liebhabern der Litteratur den Rath, sich von jedem Buche allezeit die neueste Edition anzuschaffen —. Ich werde es auch gerne sehen, wenn man die erste Ausgabe dieses Handbuches nunmehro völlig auf die Seite legt. Ein Tag lehrt den andern. Welcher Musiker in den Gedanken steht, daß seine Einsichten keiner Vermehrung oder Verbeßerung fähig sind, giebet dadurch zu erkennen, daß er entweder noch gar keine Einsichten in die Natur und Beschaffenheit seiner Kunst hat, oder daß er der abgeschmackteste Thor ist, der nur gefunden werden mag. Ich empfehle mein Werk aufs neue dem geneigten Wohlwollen des Lesers.

Isocrates in Euagora.

Artes et omnia caetera aucta esse videmus, non per eos, qui vsitata retinuerunt, sed eorum opera, qui correxerunt, locoque mouere praua omnia non dubitarunt.

Inhalt.

Einleitung. Seite 1

I. Absatz. Von den Tönen und Tonleitern, 4
Von der diatonischen Tonleiter, 7
Von der diatonisch-chromatischen, 7
Von der diatonisch-chromatisch enharmonischen, 7

II. Absatz. Von den Intervallen, 9
Eintheilung der Consonanzen, 15
Eintheilung der Dissonanzen, 16

III. Absatz. Von den Tonarten und der Modulation, 17
Von der Verwandtschaft der Tonarten, 21
Von den Paralleltonarten, 22
Von der Modulation, 24 sqq.

I. Abschnitt. Von der harmonischen Verbindung der Intervallen, oder von den Accorden, 26
Unterscheid eines Grundaccordes, und eines umgekehrten Satzes, 27
Eintheilung der Grundaccorde in die vom ersten und zweyten Range, 27. 28
In wie weit die Septime die Mutter der dissonirenden Sätze ist, 30
Vom Orgelpunct 31

I. Absatz. Vom consonirenden harmonischen Dreyklang und dessen Umkehrungen, 31 sqq.
Ist entweder hart oder weich, 32
Was von dem daher entspringenden Sextenaccorde zu merken ist, 33
Was von dem daher entspringenden Sextquartenaccorde zu merken ist, 34
Was von der Quarte zu merken ist, 34. 35.
Von den Versetzungen des Dreyklanges, 36

II. Absatz. Vom ungemischten dissonirenden harmonischen Dreyklange, und dessen Umkehrungen, 37
Wird eingetheilt in den weichen verminderten, und harten übermäßigen Dreyklang 37 sqq. und 40 sqq.

III. Absatz. Vom gemischten dissonirenden harmonischen Dreyklang, und dessen Umkehrungen, ingleichen vom dissonirenden Vierklange, 43 sqq. und 49 sqq.
Sätze mit der übermäßigen Sexte, 44. 45
— mit der verminderten Terz, 44
— mit der verminderten Sexte, 45. 46
— mit der übermäßigen Terz, 47
— mit der übermäßigen Prime, 48
— mit der verminderten Octave, 49

IV. Absatz. Vom Septimenaccord, und dessen Umkehrungen, 51 sqq.
Von den gültigen Septimensätzen, 52
Von dem Septimenaccorde an sich, 54
Von stillstehenden Septimen, insgemein durchgehenden, 57
Von nachschlagenden Septimen, 57
Vom Satze der Sextquinte, 60

Vom

Vom Satze der Terzquarte, Seite 63
Vom Satze der Secunde, 66
Unterschied der Secunde und None, 67
V. Absatz. Vom Nonenaccord, und den davon abstammenden Sätzen, 69
Vom Ueber- und Untersetzen, 69. 70
Vom vollen Nonenaccord, 70
Vom Nonenseptimenaccord mit der Terz, 70. mit der Quinte, 70
Vom schlechten Nonenaccord, 71
VI. Absatz. Vom Undecimenaccord, und den davon abstammenden Sätzen, 72
Unterscheid der Quarte und Undecime, 73
Vom fünfstimmigen Quartnonenaccord mit der Septime und Quinte, 73
Vom Quartnonenaccord mit der Septime, 74
Ursprung eines irria so genannten durchgehenden Secunden-Septimen und Sextquintensatzes, 75
Vom Quartnonenaccord mit der Quinte, 75
Aus dessen Umkehrung entsteht
α) ein beweglicher Quartseptimenaccord mit der Terz, 75
β) ein stillstehender Quartseptimenaccord mit der Terz, 76
Vom Quartseptimenaccorde mit der Quinte, 76
Aus dessen Umkehrung entsteht
α) ein Quartseptimenaccord mit der Terz, 76
β) ein Sextsecundenaccord mit der Quinte, 76
γ) ein Secundquintquartenaccord, 76
Vom Quintquartenaccorde, 76
Aus dessen Umkehrung entsteht
α) ein Quartseptimenaccord, welcher zur Aufhaltung des Sextquartenaccordes dienet, 77. ist nicht mit demjenigen zu vermischen, der zur Aufhaltung des Septimenaccordes dienet 77
β) ein Secundquintenaccord, 77
Vom Sextnonenaccord mit der Terz, 78
VII. Absatz. Vom Terzdecimenaccord, und den davon abstammenden Sätzen, 78
Unterscheid der Sexte und Terzdecime, 79
Vom Sextquartnonenaccorde mit der Septime, 79
Vom Sextquartnonenaccorde, 80
Vom Sextseptimenaccorde mit der Quarte, 81. mit der Terz, 81
Von der Umkehrung des letztern, woraus ein Secundterzenaccord entsteht, 81. 82
Ursprung eines stillstehenden Septimen- vollständigen Sextquinten- und Terzquartenaccordes, 82
VIII. Absatz. Von den problematischen und verwerflichen Umkehrungen und Versetzungen der untergeschobnen Accorde, 82
II. Abschnitt. Von der harmonischen Fortschreitung der Intervallen, 84
Vom Gebrauche des Einklangs, der Octave und der Quinte. 86

Hand-

Handbuch
bey dem Generalbasse und der Composition.

Einleitung.

§. 1.

Man mag für die Singstimme oder für Instrumente, für die Orgel, den Flügel, die Geige ꝛc. zwey- drey- oder mehrstimmig, im Kirchen- Theatralischen, oder Kammerstyl, in der strengen (gebundenen, gearbeiteten, contrapunctischen,) oder galanten (freyen, ungebundnen,) Schreibart, in deutscher oder welscher Sprache ꝛc. und so weiter, componiren: so müssen alle diese verschiednen musikalischen Ausarbeitungen, in einem gewissen Stücke übereinkommen, wenn die Ausarbeitung, eine jede in ihrer

rer Art und Gattung, nach den auf die Vorschriften der Natur und Vernunft gebaueten Regeln der Kunst, die Probe halten soll; das ist, der **Satz oder die Composition muß rein seyn**, und die Abhandlung dieses Theiles aus der musikalischen Setzkunst, nebst der Lehre vom Generalbasse, machet den Gegenstand dieses Werkes aus.

§. 2.

Das Wort **Composition** wird auf dreyerley Art hauptsächlich gebraucht, als 1) für den Zusammenhang und die Wissenschaft der Regeln von der Harmonie, Melodie und Rhytmik. 2) Für die Fertigkeit, diese Regeln zu einem vorhabenden Zwecke mit guter Wirkung anwenden zu können; und 3) in **besonderm Verstande**, für die alleinige Lehre von der Harmonie, so wie wir es hier nehmen. Das Wort **Satz**, dessen man sich anstatt **Composition** öfters bedienet, so wie es im Augenblicke geschehen ist, hat außer dieser Bedeutung annoch verschiedne andere, indem es bald für einen einzelnen aus gewissen metrischen Formeln bestehenden Gedanken, bald für ein einzelnes Tonstück aus einer Suite oder Sonate ꝛc. u. s. w. genommen wird. Der Composition wird die **Execution**, oder die **Ausführungskunst**, d. i. die Fertigkeit, ein Tonstück dem Character der Composition gemäß, mit der Stimme oder auf einem Instrument auszuüben, entgegen gesetzet.

§. 3.

So wie die Substanz oder der Inhalt eines ganzen Tonstückes, dem unterlegten Basse gemäß, in eine Folge verschiedner Arten von einzelnen Accorden aufgelöset werden kann: (*) eben so lassen sich alle diese Arten von Accorden auf zween **Hauptstammaccorde** zurücke führen. Der erste Umstand hat vor ohngefähr hundert und sechzig Jahren, nemlich zum Anfange des XVIIten Jahrhunders, einem berühmten Componisten in Italien, Nahmens **Ludewig Viadana**, Gelegenheit gegeben, bey der von ihm vorgenommenen Verbesserung der Melodie, und Einführung der Monodien oder Solosätze, den **Generalbaß** zu erfinden; und

(*) Man sehe meine **Anmerkungen über Herrn Sorgens Anleitung zum Generalbaß**, IV. Cap. §. 7. pag. 68. wo man findet, in wie fern man sagen könne, daß die Melodie aus der Harmonie entspringe.

und der letztere Umstand hat den noch lebenden gelehrten Tonkünstler in Frankreich, den Herrn **Rameau**, vor ohngefähr vierzig Jahren veranlasset, das System des **Grundbasses** zu entwickeln. Der Generalbaß ist zur Erleichterung der Ausführungskunst erfunden worden; der Grundbaß aber, um den Zusammenhang der Regeln der Composition und des Generalbasses desto vernünftiger erklären, und so zu sagen, mit einem Blick übersehen zu können. Der **Generalbaß**, auf Seiten des Componisten betrachtet, besteht in der Wissenschaft, den harmonischen Inhalt eines Tonstückes, über oder unter dem Basse desselben, durch Ziffern und andere begueme Zeichen, dem Auge richtig vorzustellen; und auf Seiten des Ausführers in der Fertigkeit, diesen also bezeichneten Baß auf hiezu tauglichen Instrumenten dem Gehör geschickt darzubringen. Insgemein bedienet man sich des Worts **Accompagnement**, oder **Begleitung**, um die Abspielung eines Generalbasses anzuzeigen. Diese Wörter werden alsdenn in besonderm Verstande genommen; denn im allgemeinen Verstande ist jeder Ripienist ein Accompagnateur oder Begleiter.

§. 4.

Die **Reinigkeit eines musikalischen Satzes** hänget von der guten Wahl und dem richtigen Gebrauche der musikalischen Intervallen und Accorde ab. Das heißt,

1) es müssen keine andere Intervalle und Accorde, als solche gewählet werden, die für die Natur der menschlichen Stimme und der musikalischen Instrumente, und folglich in Ansehung der Ausübung, keinen Widerspruch in sich halten. (Man sehe hievon den Vten Band 2tes Stück meiner Beyträge, Seite 136 sqq.)

2) es müssen alle Intervalle und Accorde, consonirende und dissonirende, die nach ihrer Natur ihnen zukommende gesetzmäßige Fortschreitung haben.

I. Absatz.

Von den Tönen und Tonleitern.

§. 5.

Aus Tönen entstehen Intervalle, und aus Intervallen Accorde. Man hat in der ganzen Musik, nach ihrer jetzigen Beschaffenheit, nicht mehr als zwölf auf alle Weise von einander unterschiedne Töne, eilferley Arten von Intervallen, und zween Hauptstammaccorde, auf welche sich alle übrige Accorde beziehen.

§. 6.

Es sind weit mehr als zwölf Töne möglich. Weil es aber vernünftig ist, keine andere zur Ausübung zu bringen, als solche, deren Verhältniß gegen einen andern nicht nur deutlich in die Ohren fällt, sondern zugleich mit der Natur der menschlichen Stimme übereinstimmet, und also von selbiger bequem hervorgebracht werden kann: so werden aus diesem Grunde keine andere Töne als solche zugelassen, die die vorigen Eigenschaften haben; und deren sind nicht mehr als zwölf, die aber durch ihre verschiedne Anwendung die Kraft von ein und zwanzig Tönen bekommen.

§. 7.

Die ein und zwanzig Töne, (*) wovon die Rede ist, sind folgende:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
c	cis										
	des	d	dis								
			es	e	eis						
				fes	f	fis					
						ges	g	gis			
								as	a	ais	
										b	h his
										ces	c
12	11	10	9.	8	7	6	5	4	3	2	1

§. 8.

(*) Man sehe meine Anmerk. über die Sorgische Anleit. zum G. B. Seite 47. von dem Ursprung der vollständigen diaton. chrom. enharmon. Tonleiter.

§. 8.

Die vorhergehenden ein und zwanzig Töne werden in sieben unabhängige, und in zweymahl sieben, oder vierzehn abhängige Töne eingetheilet. Die sieben unabhängigen Töne sind die allererſten sieben Töne, die uns die Natur giebt, und welche wir, überhaupt gesprochen, und um einen Terminum a quo zu bestimmen, mit den Nahmen c d e f g a h bezeichnen. Wir werden von der Natur gezwungen, die übrigen zweymal sieben Töne als so viele abhängige Töne zu betrachten, und ihnen auf den Klangstuffen der sieben unabhängigen einen Platz anzuweisen; woher es denn geschicht, daß jeder unabhängige Ton auf seiner Klangstuffe in zween auf ihn sich beziehende abhängige Töne eingeschlossen wird. So stehet z. E. der Ton c zwischen ces und cis, d zwischen des und dis, u. s. w. Die sieben ersten Töne der Musik, die zur Erfindung der übrigen Gelegenheit gegeben, werden die sieben **Haupttöne der Musik**, und ihre Folge wird die **Tonleiter** genennet.

§. 9.

Man wird in dem Schemate der ein und zwanzig Töne weder ein Doppelfis, noch Doppelbe, u. s. w. finden. Die Ursache ist diese, weil diese Benennung nur in der Circulation der Tonarten vorkommt, wenn nemlich diese oder jene Tonart, im Laufe der Modulation, unter einer verwechselten Vorstellung, auf dem Papier erscheinet, z. E. Gis dur, anstatt As dur. Da diese Art der Verwechselung der Töne in dem innern Wesen der Musik nichts ändert, (denn dis und xfis ist nichts anders als es und g,) sondern nur einen äußerlichen Umstand zur Ursache hat: so können die sogenannte fisis, oder fisfis, oder Doppelfis, ꝛc. feses, fesfes, oder Doppelfes, wie man sie nennen will, im geringsten nicht in der Liste der Töne aufgeführet werden. Sie werden aus Ursachen in der Aufschreibung eines Tonstückes zugelassen, ihrer Substanz nach aber in Töne aus der ordentlichen vollständigen Tonleiter von ein und zwanzig Tönen aufgelöset; und im Singen wird dasjenige Tonstück, wo dergleichen doppelte Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen vorkommen, in einen leichtern Ton transponirt, wo man, wenn man clavisiret, oder ohne Text singet, alsdenn eine einzige Sylbe, anstatt zwoer oder dreyer, zum Aussprechen des Tons bekömmt.

§. 10.

Wenn man einen Ton mit dem andern vergleichet, so findet man daß sie entweder von gleicher oder ungleicher Größe, das ist, Höhe oder Tiefe sind. Zween Töne von gleicher Größe werden ein **Einklang** (*) genennet, z. E. c c, und wenn selbige von ungleicher Größe sind, so nennet man sie ein **Intervall**. (*) Man beschreibt daher insgemein ein Intervall durch den Raum oder Unterscheid von einem Ton zum andern. Da dieser Unterscheid größer oder kleiner seyn kann, so entstehen daher verschiedne Arten von Intervallen. Weil in der Musik keine andere als vernehmlich hörbare, und bequem singbare Intervalle zugelassen werden können: so ist unser kleinstes Intervall der halbe Ton, der aber zweyerley ist, groß oder klein.

a) Der große (oder diatonische) halbe Ton ist der kleinste Unterscheid von einer Stuffe zur andern, z. E. c — des; gis — a.

b) Der kleine (oder chromatische) halbe Ton ist der kleinste Unterscheid von einem Ton zum andern auf eben derselben Stuffe, z. E. c cis; as — a.

Der so genannte **Viertheilston**, oder enharmonische Ton, z. E. cis — des; gis — as, ist ein bloß idealisches oder fingirtes Intervall, nach der Beschaffenheit unserer heutigen Musik, und wird in einerley Klang-

(*) Die Wörter **Einklang** und **Intervall** sind zwey schon lange von vielen Tonkünstlern für sehr ungeschickt erkannte Wörter. Das erstere bedeutet seiner grammatischen Zusammensetzung nach nichts mehr als **einen einzigen Klang**; und gleichwohl gehören **zween Klänge** dazu, um einen musikalischen Einklang zu bilden; und also sollte man ja billig eher **Zweyklang** als **Einklang** sprechen. Weil das Wort **Zweyklang** aber auch sonsten für **Intervall** gebrauchet wird: so entstehet hierdurch eine Hinderniß, sich in besagtem Verstande des Worts **Zweyklang** zu bedienen. Wir müssen also auf ein ander Wort denken; und dieses wird kein anders, als **vollkommne** oder **reine Prime** seyn können. Die Ursache davon wird in der Folge, wenn die **Secunden**, und **Terzen** ꝛc. werden erkläret werden, ohne weitern Unterricht jedermann einfallen.

Das Wort **Intervall** ist deßwegen unschicklich, weil die **reine Prime** den Intervallen beygezählet wird, und gleichwohl zwischen den beyden Klängen, die die reine Prime bilden, nichts weniger als ein Intervall vorhanden ist. Da wir gewohnt sind, **Dreyklang**, **Vierklang** oder **Fünfklang** (Trias, Tetras, Pentas) zu sagen, warum spricht man anstatt **Intervall**, nicht lieber **Zweyklang**, oder *Dyas*?

Klanggröße ausgeübet. Ich habe also seinetwegen meine Erklärung der halben Töne zu ändern keine Ursache gehabt.

§. 11.

Aus der Zusammensetzung zween halber Töne von verschiedner Art, nemlich des großen und kleinen, entsteht ein Intervall, welches wir einen **ganzen Ton** nennen, z. E. c d, aus c des, des d; oder aus c cis, cis d.

§. 12.

Nun sind wir im Stande, das im §. 7. gegebene Schema der ein und zwanzig Töne näher zu beleuchten. Wir bemerken also, daß **dreyerley musikalische Tonleitern** in selbigem enthalten sind.

α) Die **erste Tonleiter** heißet die diatonische, und besteht aus nichts als aus großen halben, und aus ganzen Tönen.

z. E. c d e f g a h | c ingleichen g a h c d e fis | g ꝛc.

oder

f g a b c d e | f, und so weiter.

So lange eine solche diatonische Folge von Tönen mit den Nahmen c d e f g a h bezeichnet wird, so heißet sie insgemein schlecht weg die **musikalische Tonleiter**, ingleichen die **natürliche Tonleiter**. Geschicht diese diatonische Folge aber mit andern Tönen, z. E. mit g a h c d e fis, oder f g a b c d e ꝛc. und so weiter: so heißet sie eine **versetzte Tonleiter**.

β) Die **zweyte Tonleiter** heißet die **diatonisch-chromatische**, und besteht aus vermischten kleinen und großen halben Tönen.

z. E. c cis d dis e f fis g gis a b h | c

oder

c des d es e f ges g as a ais h | c

γ) Die **dritte Tonleiter** heißet die **vollständige diatonisch-chromatisch-enharmonische Tonleiter**, und besteht aus kleinen und großen halben, und aus den idealischen Viertheilstönen. Man hat im §. 7. davon ein Schema gesehen. Die Viertheilstöne darinnen sind 1) cis—des, 2) dis—es, 3) e—fes, 4) eis—f, 5) fis—ges, 6) gis—as, 7) ais—b, 8) h—ces, und 9) his—c.

§. 13.

§. 13.

Ein Ton für sich allein betrachtet ist weder diatonisch, noch chromatisch oder enharmonisch. Er ist nur das eine oder andere in Vergleichung mit einem andern. Z. E. der Ton c ist für sich weder diatonisch, noch chromatisch oder enharmonisch. Aben gegen des betrachtet, ist er diatonisch, gegen cis chromatisch, und gegen his enharmonisch; und so mit andern Tönen. Es kann also jeder Ton, nach seinem Verhältnisse gegen einen andern, sowohl diatonisch, als chromatisch und enharmonisch seyn. Dieses mögen sich diejenigen merken, welche die mit c d e f g a oder h bezeichneten Töne diatonische, und die Töne fis cis gis ꝛc. oder b es as ꝛc. chromatische Töne, und daher die Versetzungszeichen die chromatischen Zeichen nennen. Diese Benennung ist grundfalsch. Denn die Folge von cis dis eis fis gis ais his, oder des es f ges as b c ist so gut diatonisch, als die von c d e f g a h.

§. 14.

Es ist im §. 5. und 6. gesaget worden, daß wir nicht mehr als zwölf auf alle Weise von einander unterschiedene Töne in der Musik haben, obgleich weit mehr als diese möglich sind. Ich bemerke itzo allhier, daß durch die auf alle Weise von einander unterschiedne Töne die innerhalb dem Umfange der diatonisch-chromatischen Tonleiter liegende zwölf Töne verstanden werden. Denn außerhalb diesem Umfange findet noch eine große Anzahl von musikalischen Tönen statt. Aber diese Töne sind nicht auf alle Weise von denen in dem besagten Umfang enhaltnen unterschieden. Denn wenn man die Reihe der zwölf Töne vollendet hat, und mit dem Schritt eines halben Tons weiter geht, so findet es sich, daß der dreyzehnte mit dem gegebenen ersten Ton dergestalt übereinstimmet, daß man nur einen einzigen Ton zu hören glaubet. Man nennet deswegen den Unterscheid von dem ersten zum dreyzehnten Ton in der bewußten Folge von zwölf Tönen eine Aequisonanz, obwohl insgemein aus Ursachen, die in der Folge werden deutlich werden, eine Octave. Dieser dreyzehnte Ton ist also kein von dem gegebenen ersten auf alle Weise unterschiedner Ton, sondern nichts anders als der im zweyten Grade der Größe reproducirte gegebne erste Ton selbst, der in dem Grade der Höhe, wo er itzo stehet, zu dem ersten oder Anfangston einer zwar ungleichen aber ähnlichen Folge von eben so vielen Tönen werden kann, als vor ihm hergegangen

gen sind; und wovon sich der vierzehnte gegen den zweyten, der funfzehnte gegen den dritten, u. s. w. verhält, wie sich der dreyzehnte gegen den ersten verhielte, nemlich wie 2 gegen 1, oder wie eine Octave. Gehet man noch weiter, so wird sich der fünf und zwanzigste Ton gegen den vorhergehenden dreyzehnten, wie dieser gegen den ersten; der fünf und zwanzigste aber selbst sich gegen den ersten, wie 4 gegen 1, oder wie eine Doppeloctave verhalten, und selbiger ist nichts anders, als der im dritten Grad der Größe wiederhohlte gegebne erste Ton c selbst, u. s. w.

§. 15.

Was folget aus allem diesen? Dieses, daß die beyden Töne, die sich wie 1 gegen 2 verhalten, und deren Intervall, wie gesagt, in der Praxi eine Octave genennet wird, die Gränzen aller nur möglichen Töne sind. Denn innerhalb dem Umfange der Octave ist noch eine große Menge von Tönen zwischen jedem halben Tone möglich. Diese taugen aber nicht zu unserer musikalischen Ausübung, und die Rede ist gar nicht davon, was zwischen den zwölf halben Tönen in dem Umfang einer Octave annoch möglich ist. Wenn nun die Töne der Stoff von den Intervallen, und diese der Stoff von den Accorden sind: so braucht es keines weitläuftigen Vernunftschlusses, um zu beweisen, daß die Octave der Gränzstein aller Töne, Intervallen und Accorde ist; und daß folglich alles, was nur in der Musik gemacht wird, innerhalb der Octave seinen Grund haben muß. Dieses wird in der Folge deutlicher werden.

II. Absatz.

Von den Intervallen.

§. 16.

Da nach dem vorhergehenden die Anzahl aller Intervallen in den Umfang einer Octave eingeschlossen ist: so fragt es sich, wie viel deren sind. Diese Frage aus dem Grunde zu beantworten, ist zu merken, daß, da wir nicht mehr als zwölf reelle Töne in der Musik haben, zwischen ei-

nem gegebnen Grundton und seiner Octave, die den dreyzehnten Ton gegen den Grundton macht, nicht mehr als zwölf auf alle Weise von einander unterschiedne Intervalle möglich sind. Weil die gedachten zwölf Töne aber nicht allein gegen den Grundton der Octave, sondern auch unter sich verglichen werden können; und hernach der Einklang aus einer Ursache, die wir im §. 18. anzeigen werden, unter die Anzahl der Intervallen aufgenommen wird: so geschicht es, daß wir just die Anzahl von **vier und zwanzig Intervallen** erhalten, die sich nach der Anzahl der zwischen dem gegebnen Grundton als dem Termino a quo, und seiner Octave als Termino ad quem, liegenden acht Klangstuffen, in **achterley Arten** eintheilen lassen. Jede Art erhält ihren Nahmen von der Zahl der Stuffe, und die Intervallen werden mit den schon bekannten Intervallen von halben und ganzen Tönen, die allhier ebenfalls nach ihren Stuffen ihre besondern Nahmen erhalten, ausgemessen. Auf diese Weise erhalten die Intervallen, die auf der ersten Stuffe liegen, den Nahmen der **Primen**; die auf der zweyten heißen **Secunden**; die auf der dritten **Terzen**; die auf der vierten **Quarten**; die auf der fünften **Quinten**; die auf der sechsten **Sexten**; die auf der siebenten **Septimen**, und die auf der achten **Octaven**. Da die **Secunde**, **Quarte** und **Sexte**, in Ansehung ihres harmonischen Gebrauchs auf zweyerley Art ausgeübet werden: so kömmt es daher, daß selbige nur in gewissen Fällen also, in andern aber **Nonen**, **Undecimen**, und **Terzdecimen** genennet werden. Wir können aus diesem Grunde eben so gut, als wir aus zwölf Tönen ein und zwanzig machen, aus **achterley Arten von Intervallen ihrer eilf machen**, und die vier und zwanzig Gattungen von Intervallen, steigen dadurch zur Anzahl von zwey und dreyßig hinauf.

§. 17.

Alle Intervallen werden aufwärts, d. i. von dem tiefern Ton gegen den höhern abgezählet, woferne man sich nicht ausdrücklich über das Gegentheil erkläret. Es giebt zweyerley Primen, dreyerley Secunden, viererley Terzen, dreyerley Quarten, dreyerley Quinten, viererley Sexten, dreyerley Septimen, zweyerley Octaven; und hernach dreyerley Nonen, dreyerley Undecimen, und zweyerley Terzdecimen. Aus folgender Tabelle wird man jede Art und Gattung von Intervallen näher kennen lernen.

I. Pri-

I. Prime.

1) Die **reine Prime**, insgemein **Einklang** genannt, besteht aus zween Tönen von gleicher Größe, z. E. c c oder a a. Tab. I. fig. 1.

2) Die **übermäßige Prime** besteht aus einem kleinen halben Ton, c cis, oder a ais. fig. 2.

II. Secunde.

3) Die **kleine Secunde** ist ein Intervall von einem großen halben Ton in zwo Stuffen, als c des, oder a b. fig. 3.

4) Die **große Secunde** ist ein Intervall von zwo Stuffen, welches aus zween halben Tönen von verschiedener Art, oder aus einem ganzen Ton besteht, als c d, oder a h. fig. 4.

5) Die **übermäßige Secunde** ist ein Intervall von einem kleinen halben und ganzen Ton in zwo Stuffen, c dis, oder as h. fig. 5.

III. Terz.

6) Die **verminderte Terz** ist ein Intervall von zween großen halben Tönen in drey Stuffen, als cis es, oder ais c. fig 6.

7) Die **kleine Terz** ist ein Intervall von einem ganzen und großen halben Ton in drey Stuffen, als c es, oder a c. fig. 7.

8) Die **große Terz** ist ein Intervall von zween ganzen Tönen in drey Stuffen, als c e, oder a cis. fig. 8.

9) Die **übermäßige Terz** ist ein Intervall von zween ganzen Tönen und einem kleinen halben Ton in drey Stuffen, als b dis.

IV. Quarte.

10) Die **verminderte Quarte** ist ein Intervall von einem ganzen und zween großen halben Tönen in vier Stuffen, als cis f.

11) Die **reine Quarte** ist ein Intervall von zween ganzen und einem großen halben Ton in vier Stuffen, als c f, oder a d, fig. 9.

12) Die **übermäßige Quarte** ist ein Intervall von drey ganzen Tönen in vier Stuffen, z. E. c fis, oder a dis. fig. 10.

V. Quinte.

13) Die **verminderte Quinte** besteht aus zween ganzen und zween großen halben Tönen in fünf Stuffen, als cis g, oder a es. fig. 11.

14) Die **reine Quinte** besteht aus drey ganzen und einem großen halben Ton in fünf Stuffen, als c g, oder a e. fig. 12.

15) Die **übermäßige Quinte** besteht aus vier ganzen Tönen in fünf Stuffen, als f cis.

VI. Sexte.

16) Die **verminderte Sexte** besteht aus zween ganzen und drey großen halben Tönen in sechs Stuffen, als dis b.

17) Die **kleine Sexte** besteht aus drey ganzen und zween grossen halben Tönen in sechs Stuffen, als c as, oder a f. fig. 13.

18) Die **große Sexte** besteht aus vier ganzen und einem grossen halben Ton in sechs Stuffen, als c a, oder a fis. fig. 14.

19) Die **übermäßige Sexte** besteht aus fünf ganzen Tönen, in sechs Stuffen, als c ais, oder as fis. fig. 15.

VII. Septime.

20) Die **verminderte Septime** besteht aus drey ganzen, und drey großen halben Tönen in sieben Stuffen, als cis b, oder ais g. fig. 16.

21) Die **kleine Septime** besteht aus vier ganzen und zween großen halben Tönen, in sieben Stuffen, als c b, oder a g. fig. 17.

22) Die **große Septime** besteht aus fünf ganzen und einem großen halben Ton in sieben Stuffen, als c h, oder a gis. fig. 18.

VIII. Octave.

23) Die **verminderte Octave** besteht aus vier ganzen und drey großen halben Tönen in acht Stuffen, als cis c̄, oder a ās. fig. 19.

24) Die **reine Octave** besteht aus fünf ganzen und zween großen halben Tönen in acht Stuffen, als c c̄, oder a a. fig. 20.

IX. None.
- 25) Die kleine None ist die Octave der kleinen Secunde, als c des̄, oder a b̄. fig. 21.
- 26) Die große None ist die Octave der großen Secunde, als c d̄, oder a h̄. fig. 22.
- 27) Die übermäßige None ist die Octave der übermäßigen Secunde, als c dis̄.

X. Undecime.
- 28) Die verminderte Undecime ist die Octave der verminderten Quarte, als cis f̄.
- 29) Die reine Undecime ist die Octave der reinen Quarte, als c f̄, oder a d̄. fig. 23.
- 30) Die übermäßige Undecime ist die Octave der übermäßigen Quarte, als c fis̄, oder a dis̄. fig. 24.

XI. Terzdecime.
- 31) Die kleine Terzdecime ist die Octave der kleinen Sexte, als c ās.
- 32) Die große Terzdecime ist die Octave der großen Sexte, als c ā.

§. 18.

Ich werde in diesem §. allerhand Anmerkungen über den vorhergehenden §. beybringen. 1) Wenn man schlechtweg von der **Prime, Octave, Quinte** und **Quarte** redet: so verstehet man allezeit die reinen Intervallen dieses Nahmens, und wenn man schlechtweg von den **Terzen** und **Sexten** redet, so verstehet man allezeit die consonirenden. 2) Die Wörter **rein, vollkommen, gut, ordentlich, voll, natürlich** ꝛc. ingleichen **vermindert, verkleinert, mangelhaft, unvollkommen, falsch** ꝛc. ingleichen **übermäßig, vergrößert** ꝛc. sind synonimisch, wenn von dem Sitze und der Größe eines Intervalls die Rede ist. 3) Es haben einige Tonmeister die Gewohnheit, die reine Quinte die große, und die verminderte die kleine zu benennen. Diese Benennung ist falsch, indem die Wörter **groß** und **klein** nur von den Intervallen solcher Stuffe natürlicher Weise gebraucht werden können, welche zweyerley Gattungen von Consonanzen enthält. Da nun auf der Stuffe der Quinte nur eine einzige Gattung von Consonanz vorhanden ist: so passet die Benennung ohne Zweifel nicht. 4) Der **Einklang** wird aus dieser Ursache in die Liste der Intervallen aufgenommen, weil er in der Praxi der Octave gleich geschätzet wird, und ihre Stelle alle

Augenblicke vertreten muß. Man muß ihn als ein Intervall in uneigentlichem Verstande betrachten. 5) Auf der Klangstuffe einer Prime sind zwey Intervalle von einerley Größe vorhanden, nemlich zwo übermäßige Primen. Zum Exempel auf der Primstuffe a ist die übermäßige Prime as a, und a as vorhanden. Wenn man diese übermäßige Primen, z. E. as a, dergestalt auf zwo Notenzeilen zu Papiere bringet, daß das as in die oberste, und das a in die unterste Zeile geschrieben wird: so scheinet sich eine verminderte Prime darzustellen. Es scheinet aber auch nur so. Denn da der tiefste Ton von beyden das as ist; bey Vergleichung zwoer Tongrößen aber allezeit der tiefste Ton die Basis ist, und seyn muß: so siehet man wohl, daß die Vorstellung auf dem Papier nichts entscheidet; und daß folglich die Töne as a, oder a as, kein verringertes, sondern ein übermäßiges Intervall enthalten, man mag übrigens in der Melodie das as auf a, oder das a auf as folgen lassen. Denn so wie z. E. die Töne c fis allezeit eine übermäßige Quarte machen, man mag fis auf c, oder c auf fis, in vier Stuffen einander folgen lassen: so bleibt auf ähnliche Art das Intervall as a, oder a as allezeit eine übermäßige Prime. Noch eins. Nothwendig muß ein vermindertes Intervall von einem übermäßigen der Größe nach differiren. Wir sehen dieses an allen übermäßigen und verminderten Intervallen. Wenn nun von a zu as kein kleinerer Raum ist als von as zu a, sondern allezeit das Verhältniß eines kleinen halben Tons bleibt: so kann das daraus entstehende Intervall nothwendig nicht zu gleicher Zeit übermäßig und vermindert seyn. ± Man sehe annoch, was ich wegen der vermeinten verminderten Prime in meinen Beyträgen, V. Band 2. St. pag. 137 sq. gesagt habe. 6) Es führen einige Scribenten vom Generalbaß das Intervall einer übermäßigen Octave an. Ich habe es ehedessen selbst gethan; aber nach besser überlegter Sache befunden, daß diese Benennung nicht richtig ist. Es ist eine um eine Octave erhöhte übermäßige Prime und weiter nichts. Die Ursache davon findet man ebenfals in meinen Beyträgen an dem vorhin angeführten Orte, und selbige ist in wenig Worten die augenscheinliche Ueberschreitung der Gränzen der reinen Octave. Wollte man eine übermäßige Octave annehmen: so müßte selbige in ihrem wirklichen Gebrauch, (denn die Signaturen des Generalbasses entscheiden nichts,) von der übermäßigen Prime unterschieden seyn, so wie die None es von der Secunde ꝛc. ist. Aber dieses ist sie nicht, und also fällt das Intervall einer

übermäßigen Octave weg; ob ich gleich sonsten nichts dawider habe, daß man sich Kürze wegen dieser Benennung bedienet.

§. 19.

Die vornehmsten Intervallen unter allen sind die **Prime** und **Octave**, die **Quinte**, **Terz** und **Septime**. Die Ursache ihres Vorzuges wird sich in der Lehre von der Erzeugung und Beziehung der Accorde an den Tag legen. Wir bemerken hier blos, daß vermittelst der **Umkehrung der Verhältnisse**, die Prime zur Octave, die Quinte zur Quarte, die Terz zur Sexte, und die Septime zur Secunde wird. Folgendes Schema, worinnen die Prime mit 1, die Secunde mit 2, u. s. w. vorgestellet wird, dient dazu die Sache annoch faßlicher zu machen.

1 2 3 4 5 6 7 8

8 7 6 5 4 3 2 1

Es ist hierbey in Acht zu nehmen, 1) daß in der Umkehrung die reinen Intervallen wieder zu reinen werden; z. E. die reine Quinte c g wird in die reine Quarte g c verändert. 2) Daß die großen Intervallen zu kleinen, und die kleinen zu großen werden. Z. E. die große Terz c e wird in die kleine Sexte e c, und die kleine Terz c es in die große Sexte c es verändert. 3) Daß die übermäßigen Intervallen zu verminderten, und umgekehrt die verminderten zu übermäßigen werden. Z. E. die übermäßige Prime c cis wird in der Umkehrung zur verminderten Octave cis c, und die verminderte Terz cis es zur übermäßigen Sexte es cis.

§. 20.

Die Intervallen beruhigen entweder das Gemüth, oder sie beruhigen es nicht. Die von der erstern Art werden **Consonanzen**, und die von der leztern **Dissonanzen** genennet. Es lehret aber die Erfahrung, daß nicht alle Consonanz in gleichem Grade beruhigen, und unter den Dissonanzen giebt es einige, die weniger als andere beunruhigen. Daher geschicht es,

(*) daß die Consonanzen in **vollkommne** und **unvollkommne** eingetheilet werden. Vollkommne Consonanzen sind, die mehr beruhigen; unvollkommne die weniger beruhigen.

α) Die

α) Die vollkommne Consonanzen sind 1) die reine Prime, 2) die reine Octave, und 3) die reine Quinte.

β) Unvollkommne Consonanzen sind 1) die große Terz, 2) die kleine Sexte, 3) die kleine Terz, und 4) die große Sexte.

(**) Daß die Dissonanzen in vollkommne, unvollkommne, und alterirte eingetheilet werden. Vollkommne Dissonanzen sind, die mehr beunruhigen; unvollkommne, die weniger beunruhigen; alterirte, die theoretisch betrachtet, durch sich allein dissoniren; practisch aber in dem temperirten Zirkel unserer Tonleiter nur durch ihre Verbindung dissoniren.

α) Vollkommne Dissonanzen sind 1) der übermäßige Einklang, 2) die verminderte Octave, 3) die kleine Secunde, 4) die große Septime, 5) die große Secunde, 6) die kleine Septime, 7) die verminderte Terz, und 8) die übermäßige Sexte.

β) Unvollkommne Dissonanzen sind 1) die reine Quarte, 2) die übermäßige Quarte, und 3) die verminderte Quinte.

γ) Alterirte Dissonanzen sind 1) die übermäßige Secunde, 2) die verminderte Septime, 3) die verminderte Quarte, und 4) die übermäßige Quinte.

δ) Unvollkommne und alterirte Dissonanzen zugleich sind 1) die übermäßige Terz, und 2) die verminderte Sexte.

Da die Intervallen den Accorden ihre Wirkung mittheilen, so sind alle Accorde consonirend, wo alle Intervalle consonirend sind. Sobald sich aber in einem Accorde ein dissonirendes Intervall meldet, so entsteht dadurch ein dissonirender Accord.

(***) Ob die Nonen, Undecimen und Terzdecimen gleich erhöhte Secunden, Quarten und Sexten sind: so folgen sie doch nicht der Natur dieser Intervallen, sondern der Natur der Septimen, und zwar derjenigen, von welchen sie in Ansehung ihres harmonischen Gebrauches abstammen. Doch dieses wird man nicht eher als bis im Artikel von den Accorden verstehen lernen. Man merke also nur allhier überhaupt, daß die Nonen, Undecimen und Terzdecimen in allen Fällen Dissonanzen sind; zwar die Terzdecimen nicht an sich, sondern nur wegen ihrer harmonischen Zusammensetzung.

III. Absatz.

Von den Tonarten und der Modulation.

§. 21.

Ehe wir die Lehre von der Verbindung der Intervallen vornehmen, wollen wir von den Tonarten und der Modulation ein Wort sagen. Man verstehet durch Tonart oder Modus eine innerhalb dem Raum einer Octave in Ansehung des Sitzes der beyden halben Töne bestimmte Ordnung der diatonischen Tonleiter. In diesem Verstande ist in den Tönen d e f g a h c d eine andere Tonart vorhanden, als in e f g a h c d e, u. s. w. Nachdem man viele Säcula hindurch Mühe gehabt hat, sich wegen der Anzahl und Beschaffenheit der Tonarten zu vergleichen: so hat man endlich gefunden, daß man keiner als der sogenannten dur oder ionischen, und der mol oder der äolischen Tonart bedarf, und daß alle übrige möglichen sich auf die eine oder andere von beyden beziehen. So bezieht sich z. E. die lydische und mixolydische auf die ionische; die dorische aber auf die äolische Tonart. Die Beziehung gründet sich auf die Beschaffenheit der Terzen, als wodurch die harte und weiche Tonart hauptsächlich von einander unterschieden werden. (*)

§. 22.

Die harte (**) Tonart, die besser die große Tonart genennet wird, hat zu ihrem Hauptkennzeichen die große Terz gegen den Grundton der Tonart, und ihre beyde halben Töne von der dritten zur vierten, und

(*) Bey den Griechen wurde das, was wir eine Tonart nennen, eine Octavengattung; und was wir eine Versetzung oder Transposition nennen, eine Tonart genennet. Man sehe meine Einleitung in die Geschichte der Musik, pag. 121. §. 97.

(**) Vor hundert Jahren war mit den Wörtern hart oder dur, weich oder mol, annoch ein ganz andrer Begriff als heutiges Tages verknüpfet. Ich übergehe aber die Beschreibung davon allhier, und behalte mir vor, diese Sache anderswo abzuhandeln.

und siebenten zur achten Stuffe. Da es zwölf reelle Töne in der Musik giebt, so ist sie folglich, weil jeder Ton zum Grundtone einer Tonart geleget werden kann, zwölfmahl möglich. Wir nehmen zur allerersten Tonart diejenige an, deren Töne ihre Nahmen mit den Nahmen der allererſten Tonleiter gemein haben, nemlich die Octave

1	2	3	4	5	6	7	8
c	d	e	f	g	a	h	c

Wir nennen diese Tonart C dur die natürliche harte Tonart, und alle eilf übrigen, die nichts als Versetzungen davon sind, versetzte harte Tonarten. Diese Versetzungen müssen in eben derjenigen Ordnung nach einander entwickelt werden, als die Töne in der Musik sind gefunden worden, nemlich Quintenweise. Wir werden sie sofort nach der Reihe darlegen, wenn wir annoch zuvor von der weichen Tonart werden geredet haben.

§. 23.

Die weiche Tonart, die besser die kleine Tonart genennet wird, hat zu ihrem Hauptkennzeichen die kleine Terz und ihre beyden halben Töne von der zweyten zur dritten, und fünften zur sechsten Stuffe. Sie ist, wie die harte Tonart, zwölfmahl möglich. Da wir die Tonart C dur für die allererste harte angenommen haben, so müssen wir nothwendiger Weise die Tonart A mol, wegen ihrer Verwandschaft mit C dur, für die allererste weiche Tonart annehmen. Ihre Töne folgen auf nachstehende Art:

1	2	3	4	5	6	7	8
a	h	c	d	e	f	g	a (*)

Im

(*) Von den ältesten Zeiten der Musik an bis auf den berühmten Guido Aretinus, der im eilften Säculo lebte, hat die musikalische diatonische Tonleiter, wiewohl unter einer andern Benennung, mit a angefangen, und ihre beyden halben Töne an ebendemjenigen Orte gehabt, da unsere weiche Tonart selbige hat, nemlich zwischen der 2. und 3ten, und 5. und 6ten Stuffe. Guido ist der erste gewesen, der die Tonleiter von c, oder nach seiner Benennung, von ut, anfangen lassen, und dadurch den Sitz der halben Töne, zwischen die 3. und 4te und 7te und 8te Stuffe verleget hat. Seine Methode hat sich hernach überall ausgebreitet, und wird annoch bis auf den heutigen Tag beybehalten.

Im Singen pfleget man, nach Art der Franzosen, die es zu allererst gethan haben, nur im Absteigen der Tonleiter des weichen Modi, die beyden halben Töne auf vorige Art folgen zu lassen, nemlich

a g f e d c h a

und im Aufsteigen den einen halben Ton zwischen die siebente und achte Stuffe zu verlegen, als

a h c d e fis gis a

Dieses aber ändert im geringsten nichts in dem Wesentlichen der Tonart, wie man in der Folge sehen wird. (*) Uebrigens wird die Tonart A mol die natürliche weiche Tonart genennet, welcher alle eilf übrigen vermittelst der Versetzung ähnlich gemachet, und wornach selbige versetzte weiche Tonarten genennet werden. Diese Versetzungen müssen in eben derjenigen Ordnung entwickelt werden, da man die versetzten Durtonarten entwickelt hat, nemlich Quintenweise, in auf- und absteigender Ordnung.

§. 24.

Hier folgen die zwölf harten und zwölf weichen Tonarten mit ihren Nahmen, und nach ihrer Verwandschaft, wovon hernach, neben einander gestellet. Sie sind in zwo Classen vertheilet, wovon die aufsteigende diejenigen Tonarten enthält, die Kreutze gebrauchen, und die absteigende diejenigen, die Been gebrauchen.

Aufsteigende Classe

der harten								und der	weichen Tonarten.							
1)	c	d	e	f	g	a	h	c	1)	a	h	c	d	e	f	g	a
2)	g	a	h	c	d	e	fis	g	2)	e	fis	g	a	h	c	d	e
3)	d	e	fis	g	a	h	cis	d	3)	h	cis	d	e	fis	g	a	h
4)	a	h	cis	d	e	fis	gis	a	4)	fis	gis	a	h	cis	d	e	fis
5)	e	fis	gis	a	h	cis	dis	e	5)	cis	dis	e	fis	gis	a	h	cis
6)	h	cis	dis	e	fis	gis	ais	h	6)	gis	ais	h	cis	dis	e	fis	gis
7)	fis	gis	ais	h	cis	dis	eis	fis	7)	dis	eis	fis	gis	ais	h	cis	dis
8)	cis	dis	eis	fis	gis	ais	his	cis	8)	ais	his	cis	dis	eis	fis	gis	ais
9)	gis	ais	his	cis	dis	eis	xfis	gis	9)	eis	xfis	gis	ais	his	cis	dis	eis.

(*) Man sehe von der weichen Tonart meine Anmerkungen über Herrn Sorgens Anleit. zum G.-B. Seite 89, 92. ingleichen Seite 31, 34.

Absteigende Classe.

der harten								und der	weichen Tonarten.							
1) c	d	e	f	g	a	h	c	1) a	h	c	d	e	f	g	a
2) f	g	a	b	c	d	e	f	2) d	e	f	g	a	b	c	d
3) b	c	d	es	f	g	a	b	3) g	a	b	c	d	es	f	g
4) es	f	g	as	b	c	d	es	4) c	d	es	f	g	as	b	c
5) as	b	c	des	es	f	g	as	5) f	g	as	b	c	des	es	f
6) des	es	f	ges	as	b	c	des	6) b	c	des	es	f	ges	as	b
7) ges	as	b	ces	des	es	f	ges	7) es	f	ges	as	b	ces	des	es
8) ces	des	es	fes	ges	as	b	ces	8) as	b	ces	des	es	fes	ges	as
9) fes	ges	as	bb	ces	des	es	fes.	9) des	es	fes	ges	as	bb	ces	des.

§. 25.

Da hier dem Ansehen nach mehr als zwölf harte, und zwölf weiche Tonarten vorgebracht worden sind: so wollen wir hierüber eine Erläuterung geben. Es sind fünf Dur- und fünf Moltöne unter einer zwiefachen Vorstellung vorgebracht worden, nemlich 1) E dur und Fes dur, 2) H dur und Ces dur, 3) Fis dur und Ges dur, 4) Cis dur und Des dur, und 5) Gis dur und As dur; ferner 1) Cis mol und Des mol; 2) Gis mol und As mol; 3) Dis mol und Es mol, 4) Ais mol und B mol, und 5) Eis mol und F mol. Wenn man also bey jeder Tonart fünf Vorstellungen weniger zählet, so wird just die Zahl von zwölf harten und zwölf weichen Tonarten da seyn. Die Ursache, warum ich einige Tonarten in einer zwiefachen Gestalt gezeiget habe, ist, weil die von der schweren Art nicht allein in Fantasien, und im Recitativ, sondern auch in ordentlichen Tonstücken, die viele Versetzungszeichen zur Vorzeichnung brauchen, vermittelst der Modulation vorkommen. Denn sonsten componirt man nicht in Fes, Ces und Gis dur; sondern in E, H und As dur; auch nicht in Des, As, Eis und Ais mol, sondern in Cis, Gis, F und B mol. Es würde thöricht seyn, sich eine Sache, die man leichter haben kann, ohne Noth schwer zu machen. Die Töne Fis dur und Ges dur, ingleichen Dis mol und Es mol sind beyde gebräuchlich. Hingegen ist Des dur gebräuchlicher als Cis dur.

§. 26.

Es ist leichte zu erachten, daß die Ordnung der Versetzungszeichen der Ordnung, in welcher die Tonarten einander folgen, ähnlich seyn muß. Die mit Kreuzen erhöhten Töne folgen also in aufsteigenden Quinten folgender maßen einander:

1 2 3 4 5 6 7
fis cis gis dis ais eis und his

Die mit einem Be erniedrigten Töne aber in absteigenden Quinten; oder aufsteigend gerechnet, Quartenweise, als:

1 2 3 4 5 6 7
b es as des ges ces fes

§. 27.

Die Kreuze oder Been, die zur Bildung einer Tonart gehören, werden wesentliche Versetzungszeichen, und die andern, die durch den Lauf der Modulation in ein Tonstück kommen, zufällige Versetzungszeichen genennet. So ist z. E. in einem aus dem G dur oder E mol gesetzten Stücke das fis ein wesentliches, das cis hingegen ein zufälliges Versetzungszeichen. Hingegen sind beyde Töne, fis und cis, in D dur und H mol wesentlich, u. s. w.

§. 28.

Die Prime oder der Grundton eines Modi wird sonsten auch die Principalnote der Tonart, ingleichen die Finalseyte oder tonische Note ꝛc. genennet. Die Terz heißt insgemein die Mediante; die Quinte, die Dominante, und die große Septime die characteristische oder tonbezeichnende Note, ingleichen Semitonium Octauae, oder Septima characteristica, und in den vorigen Zeiten *chorda elegans*, die zierliche Seyte.

§. 29.

Wenn von der Verwandtschaft der Tonarten und Accorde die Rede ist, so fragt man entweder

1) wie nahe eine Durtonart mit einer andern Durtonart, oder ein Molton mit einem andern Moltone verwandt sey? oder
2) wie nahe eine Durtonart mit einem Molton, oder umgekehrt, eine Moltonart mit einem Durton verwandt sey?

§. 30.

Die erste Frage zu entscheiden, schreibet man den einen Dur- oder Molton hin, und steiget so lange **Quintenweise hinauf oder herunter**, bis der andere Dur- oder Molton, dessen Grad der Entfernung man von dem erstern wissen will, zum Vorschein kömmt. Z. E. Man will wissen, wie weit die harte Tonart c von der harten Tonart a, oder es, ingleichen wie weit die Moltonart A von der Moltonart fis, oder c entfernet ist? Antwort: alle **im dritten Grade**: Man sehe folgendes Schema.

3	a	cis	e
2	d	fis	a
1	g	h	d
	C	E	G
1	f	a	c
2	b	d	f
3	es	g	b

3	fis	a	cis
2	h	d	fis
1	e	g	h
	A	C	E
1	d	f	a
2	g	b	d
3	c	es	g

Es wird nicht nöthig seyn, zu erinnern, daß diese Tabellen sowohl unten als oben, durch alle versetzte Tonarten fortgesetzt werden können.

Wenn zwo Tonarten, eine in aufsteigender und die andere in absteigender Linie, mit einer dritten Tonart in gleichem Grade verwandt sind: so hat allezeit die in der **aufsteigenden Linie vor der in der absteigenden den Vorzug**; und folglich ist G dur mit C dur näher verwandt, als F dur; und E mol näher mit A mol, als D mol.

§. 31.

Was die zweyte Frage belanget, so ist das geschwindeste Mittel die Verwandschaft zwoer Tonarten von verschiedenem Geschlecht zu erkennen, diese:

1) Daß man die **Durtonart** hinschreibt, ihre **weiche Parallelton-art** (*) unten und oben drüber setzet, uud hernach Quintenweise die übri-

(*) Um die beyden Tonarten von zweyerley Geschlecht, die bey einem verschiednen Grundton, aus Tönen gleiches Nahmens bestehen, und einerley Vorzeichnung haben, unter eine Hauptbenennung zu bringen, pflegt man sich der Benennung **Parallel-Tonarten** zu bedienen. Diese zwo Paralleltonarten sind in Absicht auf den Grundton eine kleine Terz von einander unterschieden, wovon der oberste Ton die Prime der harten, und der unterste die Prime der weichen Tonart ist, z. E.

die

übrigen weichen Tonarten sowohl in auf- als absteigender Linie hinzufüget. Z. E. man will wissen, im wie vielsten Grade die Tonarten H mol und G mol von C dur entfernet sind: Antwort: im dritten Grade, wie man aus folgender Vorstellung siehet:

h	d	fis	3
e	g	h	2
a	c	e	1
C	E	G	
a	c	e	1
d	f	a	2
g	b	d	3

Wenn man wissen will, ob E mol oder D mol, die nach dieser Vorstellung, beyde im zweyten Grade von C dur entfernet sind, näher mit C dur verwandt ist: so ist zu merken, daß allhier eben wie vorhin die aufsteigende Linie den Vorzug hat, und daß folglich E mol näher, als D mol, mit C dur verwandt ist.

2) Daß man die **Moltonart** hinschreibt, ihre **harte Paralleltonart** unten und oben drüber setzet, und hernach die übrigen harten Tonarten **Quintenweise**, sowohl in auf- als absteigender Linie hinzufüget. Z. E. Man will wissen, im wievielsten Grade die Tonarten D dur und B dur von A mol entfernet sind? **Antwort**: im dritten Grade, wie man aus folgender Vorstellung siehet:

d	fis	a	3
g	h	d	2
c	e	g	1
A	C	E	
c	e	g	1
f	a	c	2
b	d	f	3

Da vorhin bey der Frage, welche von zwoen Tonarten, die in gleichem Grade

die kleine Terz sey a — c. Hier enthält der Ton c die harte, und der Ton a die weiche Tonart. Diese beyde Tonarten sind, wie bekannt, die allererſten Tonarten, und folglich auch die beyden allererſten Paralleltonarten. Die eilf übrigen folgen in auf- und absteigender Linie Quintenweise nach, wie man im vorhergehenden S. 24. gesehen hat.

Grade von einer dritten entfernet sind, die vornehmste ist, die aufsteigende Linie den Vorzug entschied: so ist zu merken, daß der Vorzug allhier von der absteigenden Linie entschieden wird, und daß folglich die Tonart F dur näher als G dur mit A mol verwandt ist. Die Ursache, warum allhier die absteigende Linie, und dort die aufsteigende den Vorzug der Verwandtschaft entscheidet, ist etwas speculativisch, und in meinen Anmerkungen über des Herrn Sorgens G. B. im III. Capitel, 2ter Abschnitt, erkläret worden, wohin ich den Leser verweise. Da ich in dem Artikel von der Verwandtschaft zwoer Tonarten von zweyerley Geschlecht, von der in den gedachten Anmerkungen gebrauchten Methode, die Grade zu erklären, abgewichen bin: so will ich bemerken, daß die vorige Methode mehr theoretisch, und die gegenwärtige mehr practisch ist. Im Grunde lauft alles auf eines hinaus, wie vermittelst einer Erklärung dargethan werden kann. Es hänget von jedem Leser ab, sich meiner vorigen, oder jetzigen Methode zu bedienen.

§. 32.

Die Regel der **Einheit** erfordert, daß bey jedem Tonstücke ein einziger Ton und eine einzige Tonart zum Grunde geleget werde; und daß z. E. kein Stück in C dur anfange, und in D dur oder C mol endige. Die Regel der **Mannigfaltigkeit** erfordert, daß man den Hauptton und die Haupttonart, worinn das Tonstück gesetzet wird, mit Nebentönen und Nebentonarten abwechsele, und durch diese Verbindung der Einheit mit der Mannigfaltigkeit etwas schönes hervorgebracht werde. Die Art der Führung eines Gesanges in Absicht auf die Einheit und Mannigfaltigkeit der Tonarten wird überhaupt mit dem Nahmen **Modulation** bezeichnet. Man bedienet sich aber desselben auch in besonderm Verstande, um weiter nichts als den Uebergang aus der Haupttonart eines Stückes in ihre Nebentonarten damit anzudeuten. Wir nehmen es allhier in diesem letztern Verstande, und bemerken dem zu Folge, daß jede Haupttonart, d. i. jede zum Grunde eines Tonstückes gelegte Tonart in fünf Nebentonarten ausweichen kann, wovon ihr nach der vorhin erklärten Methode, die Grade der Verwandtschaft zu zählen, drey im ersten, und zwo im zweyten Grade verwandt sind.

§. 33.

Die fünf Nebentonarten einer harten Haupttonart haben ihren Platz auf der Secunde, Terz, Quarte, Quinte und Sexte der Prime; und die fünf Nebentonarten einer weichen Tonart auf der Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime der Prime. Die Beschaffenheit der Nebentonarten in Absicht auf ihr Geschlecht, wird durch die Terz eines jeden Nebentons, nachdem nemlich der Notenplan des Hauptons selbige giebet, entschieden. Also gehet man z. E.

aus C dur	aus A mol
in D mol, E mol, F dur, G dur, und A mol.	in C dur, D mol, E mol, F dur und G dur.
Hierunter sind die drey Tonarten G dur, A mol und F dur im ersten; die beyden in E mol und D mol aber im zweyten Grade mit C dur verwandt.	Hierunter sind die drey Tonarten E mol, C dur und D mol im ersten; die beyden in F dur und G dur aber im zweyten Grade mit A mol verwandt.

Es ist zu merken, daß man nur in einem der jetzt erklärten fünf Nebentöne einer Haupttonart, und sonst in keinem einzigen andern Ton eine Cadenz anbringen kann. Accorde, die auf einen andern Ton und Tonart ihr Absehen haben, z. E. f a c es aus B dur; fis ais cis e aus H mol ꝛc. können nur zufälliger Weise im Vorbeygehen berühret werden.

§. 34.

In der galanten Schreibart ist es erlaubt, einen kurzen Rhytmus, bey welchem eine Durtonart zum Grunde liegt, bey der Wiederhohlung desselben auf eben denselben Stuffen, in eine Moltonart zu versetzen, worauf man in die Durharmonie wieder zurücke geht. Dieser Proceß findet aber im geringsten nicht umgekehrt Statt, wenn bey der zu wiederhohlenden Passage ein Moltonart zum Grunde liegt.

§. 35.

Die enharmonischen Modulationen, vermittelst welcher man die Natur eines Accords ändert, und z. E. durch die Veränderung der Zeichen den Satz gis h d f in as h d f, oder gis h d eis, u. s. w. verwandelt, und alsdenn aus dem A mol ins C mol, oder Fis mol übergehet, gehören in die fantastische und recitativische Schreibart. Diese Enharmonie ist auf so vielerley Art möglich, als Arten dissonirender Sätze vorhanden sind.

I. Abschnit.

Von der harmonischen Verbindung der Intervallen, oder von den Accorden.

§. 1.

Die Intervalle können auf zweyerley Art verbunden werden, **übereinander**, und **hintereinander**. Wenn ein Intervall mit dem andern über einander verbunden wird, so heißet dieses ein Accord oder **Satz**. Eine Reihe hinter einander verbundener Intervalle heißet eine **Melodie** oder ein **einfacher Gesang**; und eine Reihe zwoer oder mehrer verbundnen Melodien, oder eine Reihe auf einander folgender Accorde, heißet eine **Harmonie**, oder ein **zusammengesetzter Gesang**. Harmonie und Accord sind also wie ein Ganzes und ein Theil von einander eigentlich unterschieden, ob sie gleich öfters vermischet werden, und ein Wort für das andere gebraucht wird.

§. 2.

Man streitet, ob die Harmonie von der Melodie, oder diese von jener entstehe. Da zu einer Harmonie wenigstens zweyerley Melodien, eine höhere und eine tiefere, erfordert werden, und folglich jene nicht eher würklich da ist, bevor man diese hat: so entspringet in diesem Verstande allerdings die Harmonie von der Melodie. Dieser Meinung ist der Herr von Mattheson. Wenn man aber wieder betrachtet, daß keine einfache Melodie concipiret werden kann, die nicht auf eine gewisse zum Grunde liegende Harmonie ihr Absehen hätte: so gehet in diesem Verstande die Harmonie vor der Melodie vorher. Dieser Meynung ist der Herr Rameau. Meine Gedanken hierüber habe ich in meinen Anmerkungen über den Sorgischen G. B. im IV. Capitel Seite 64 = 69. zu Tage geleget.

§. 3.

Nach der Anzahl der über einander zusammengesetzten Töne, d. i. nach der Anzahl der verschiedenen Melodien, werden die **Stimmen** oder **Partien** einer **Composition** abgezählet, und die Sätze **zwey- drey- vier- fünf-** und **mehrstimmig** genennet. Aber so viele Reihen derselben man auch über einander verbinden kann: so können dennoch alle nur mögliche Harmonien **im Grunde** nicht mehr als entweder **drey-** oder **vierstimmig** seyn. Die übrigen Stimmen nemlich, welche die Anzahl der Töne dieser Harmonien überschreiten, entstehen **entweder** aus den schon vorhandenen Stimmen, wenn nemlich nach gewissen Regeln, bald diese bald jene Consonanz verdoppelt, und aus der Verknüpfung derselben hinter einander eine neue Stimme hervorgebracht wird; **oder** es werden zween einfache Accorde hin und wieder zusammengesetzet, wodurch zwar in der That an demjenigen Orte der **Composition**, wo solches geschicht, die **Anzahl der verschiedenen Töne** vermehret wird, der **Grund der Harmonie** aber, auf welchen sich die ganze Zusammensetzung bezieht, dennoch allezeit **vierstimmig bleibt.** Man erinnere sich allhier, daß der vierstimmige Satz von jeher für den vollkommensten gehalten worden, und daß man nicht mehr als vier Hauptstimmen hat, als den **Baß, Tenor, Alt** und **Diskant.**

§. 4.

Ein Accord, der den Grund der Existenz eines andern enthält, heißt ein **Stamm-** oder **Grundaccord.** Das unveränderliche Merkmahl eines Grundaccords ist der **terzenweise Bau desselben,** (*) und jeder andrer Accord, wo die Intervallen nicht terzenweise über einander verbunden sind, ist kein Grundaccord, sondern ein **umgekehrter Accord.** Da wir nicht mehr als zweyerley Arten von Intervallen, dem Geschlechte nach, haben, nemlich **consonirende** und **dissonirende:** so kann es dem Geschlechte nach nicht mehr als **zweyerley Arten von Grundaccorden** geben, nemlich **consonirende** und **dissonirende.**

§. 5.

Die Grundaccorde werden in Absicht auf die Beziehung der Accorde unter sich in **Grundaccorde vom ersten und zweyten Range** eingetheilet.

(*) Man sehe den V. Band, 2tes Stück meiner Beyträge ꝛc. Seite 153-155.

1) Grundaccorde vom ersten Range sind, auf welche sich die Grundaccorde vom zweyten Range beziehen. Vermittelst selbiger werden alle nur mögliche harmonische Verbindungen innerhalb den Umfang der Octave zurücke geführet.
2) Grundaccorde vom zweyten Range, oder uneigentliche Grundaccorde, oder Nebengrundaccorde sind solche Accorde, die nicht in Absicht aufs Ganze, sondern nur in ihrer Art, nemlich in so fern sie sich umkehren lassen, Grundaccorde sind.

§. 6.

Wir haben nicht mehr als drey Grundaccorde vom ersten Range. Diese sind

1) der consonirende harmonische Dreyklang, bestehend aus Terz und Quinte, z. E. c e g, oder a c e.
2) der dissonirende harmonische Dreyklang, bestehend aus Terz und Quinte, z. E. h d f, oder c e gis; und
3) der Accord der Septime, bestehend aus Terz, Quinte und Septime, z. E. g h d f.

Die beyden ersten Grundaccorde von dieser Classe sind also dreystimmig, und der letzte ist vierstimmig, in vier Stuffen. Hingegen ist nur der erste consonirend, und die beyden letzten sind dissonirend. Alle drey Accorde entstehen durch das Uebersetzen der Intervallen, nemlich die Dreyklänge durch das Uebersetzen zwoer Terzen, und der Septimenaccord durch das Uebersetzen dreyer Terzen; oder durch die Hinzufügung einer Terz zum Dreyklange.

§. 7.

Die Grundaccorde vom zweyten Range sind

1) Der Nonenaccord, bestehend aus Terz, Quinte, Septime und None, welcher entsteht, wenn unter den Grundton eines Septimensatzes eine Terz gesetzet wird. Z. E. der Septimensatz sey gis h d f. Wenn der Ton e, welcher mit dem gis eine absteigende Terz formiret, unter das gis gesetzet wird: so entstehet der Nonenaccord E - gis h d f.
2) Der Accord der Undecime bestehend aus Quinte, Septime, None und Undecime, welcher entsteht wenn unter den Grundton eines Septimensatzes eine Quinte gesetzet wird. Z. E. der Septimensatz

sey

sey der vorige gis h d f. Wenn der Ton c unter gis gestellet wird: so entsteht der Undecimenaccord C - gis h d f.

3) Der Accord der Terzdecime, bestehend aus Septime, None, Undecime und Terzdecime, welcher entsteht, wenn unter den Grundton eines Septimensatzes eine Septime gestellet wird. Z. E. wenn unter den vorigen Septimensatz gis h d f ein a gesetzet wird; so entsteht der Terzdecimensatz A - gis h d f.

Alle drey Accorde sind fünfstimmig, und dissonirende Sätze, und entspringen durch das Untersetzen der Intervallen von dem Septimensatze, dessen Fortschreitung sie in Ansehung der characteristischen Intervallen ihrer Zusammensetzungen behalten, wie aus ihrer Vorbereitung und Auflösung zu ersehen ist. Durch characteristische Intervallen werden allhier die Nonen in den Nonenaccorden, die Undecimen in den Undecimensätzen, und die Terzdecimen in den Terzdecimensätzen verstanden. Diese drey Accorde werden sonsten unterschobne Accorde genennet, und zwar deßwegen, weil ihr Grundton, in Absicht aufs Ganze betrachtet, ein unterschobner und uneigentlicher Grundton ist, welcher weggethan werden muß, wenn man die eigentliche und wahre Grundharmonie, worauf sie ihr Absehen haben, und an deren Stelle sie stehen, entwickeln will. Ich habe diese Materie im zweyten und dritten Stücke, des Vten Bandes der Beyträge ꝛc. in dem Artikel: Untersuchung der Sorgischen Lehre von den Dissonanzen, ausführlich abgehandelt, wohin ich den Leser verweise. Man kann auch hierüber des Herrn C. P. E. Bachs zweyten Theil vom Versuche das Clavier zu spielen, Cap. XXIV. vom Orgelpunct, nachlesen. Da das Wort Grundaccord öfters mit einem umgekehrten Accord, und das Wort Grundbaß sowohl mit jedem schlechten als bezifferten Basse vermenget zu werden pfleget: so ist es nöthig, da wo eine Zweydeutigkeit zu besorgen ist, die Grundaccorde und den Grundbaß, wovon hier die Rede ist, etwas näher zu bestimmen. Man kann alsdenn die Grundaccorde die Stammgrundaccorde, und den Grundbaß den Stammgrundbaß nennen.

§. 8.

Die Grundaecorde vom ersten Range werden, in Absicht auf die vom zweyten, einfache, und die vom zweyten Range alsdenn zusam-

mengesetzte Accorde genennet. In diesem Verstande besteht der Nonensatz e gis h d f aus den zween Septimenaccorden gis h d f, und e gis h d. Es wird dieses zum Verständniß des obigen §. 3. hinlänglich seyn.

§. 9.

Wenn wir keine dissonirende Dreyklänge hätten, so könnte man annehmen, daß die Septime die Mutter aller dissonirenden Sätze wäre. So aber ist die Septime nur die Mutter von den innerhalb der Octave enthaltenen vierstuffigen dissonirenden Sätzen; und außerhalb der Octave verwandelt sie sich durch das Untersetzen einer Terz, Quinte oder Septime, entweder in eine None, Undecime, oder Terzdecime, um die hiernach benennten Accorde zu produciren. Da alle nur mögliche Accorde innerhalb der Octave ihren Grund haben müssen, sie mögen sich sonsten so weit ausdehnen als sie wollen: so ist leichte einzusehen, daß kein andrer Nonen- Undecimen- oder Terzdecimenaccord concipiret werden kann, als ein solcher, dessen Grundton ein unterschobner Ton seyn muß. Dieses ist die Klippe, woran der Verstand des Herrn Sorge gescheitert hat. Er denket diesem Umstand schon über Jahr und Tag nach, und kann ihn nicht begreiffen. Wann wird es in diesem Kopfe einmahl lichte werden?

§. 10.

Man stoße sich nicht daran, daß man den Undecimen- und Terzdecimenaccord in der Praxi unter andern Benennungen ausübet, und Quarte und Undecime, und Sexte und Terzdecime vermischet, obgleich sonsten zwischen der Secunde und None ein Unterschied gemachet wird. Es ist der Generalbaß daran Schuld, in welchen wir der Bequemlichkeit wegen nicht doppelte Ziffern aufnehmen wollen; und wowider ich sonsten auch nichts einzuwenden habe. Wir könnten aber, da wir heutiges Tages so viele neue Zeichen für den Generalbaß erdenken, auch mit Beybehaltung der einfachen Zahlen, ein leichtes Zeichen erfinden, um die Undecime von der Quarte, und die Terzdecime von der Sexte zu unterscheiden. Man brauchte z. E. die 4 oder 6, wenn sie für 11 oder 13 stehen, nur in zween Halbzirkel einzuschließen.

§. 11.

Die Umkehrungen der Grundaccorde vom ersten Range werden, wenn regelmäßig damit umgegangen wird, alle zugelassen, überhaupt gespro-

sprochen. Unter den Umkehrungen der Grundaccorde vom zweyten Range, haben einige das Bürggerrecht überall erworben. Andere sind problematisch, und werden nur in Orgelpuncten zugelassen; und verschiedene andere taugen zu nichts anderm als zum Wegwerfen. Ich werde von den problematischen und verwerflichen Accorden besonders handeln, wenn ich zuförderst die überall gebräuchlichen Sätze werde dargeleget haben.

§. 12.

Einen Accord **umkehren** heißt in der Praxi, den Baßton eines Accords mit einem andern Ton aus seinem Umfange verwechseln, und in den Baß stellen. Z. E. der Accord sey der Septimensatz g h d f. Wenn hieraus h d f g; oder d f g h, oder f g h d gemacht wird: so saget man, daß man den Accord g h d f umgekehret hat.

§. 13.

Wenn über einem aushaltenden Ton, welcher entweder die Prime oder die Dominante einer Tonart ist, allerhand vermischte, gewöhnliche und ungewöhnliche Sätze angebracht werden, so nennet man dieses Verfahren einen **Orgelpunct**. Diesen aushaltenden Ton hat gewöhnlicher Weise der Baß. Wird derselbe einer andern Stimme gegeben, z. E. dem Diskant, Alt oder Tenor, so heißet er ein **versetzter** oder **umgekehrter Orgelpunct**. Im Generalbasse wird der Orgelpunct insgemein mit Tasto solo bezeichnet, welches andeutet, daß der Accompagnist nichts als die Baßnote anschlagen soll, ohne Accorde darüber zu machen.

I. Absatz.

Vom consonirenden harmonischen Dreyklang und dessen Umkehrungen.

§. 14.

Der consonirende harmonische Dreyklang ist zweyerley, **hart** oder **weich**; oder besser gesprochen **groß** oder **klein**. Der Unterscheid zwischen beyden wird durch die Terz bestimmet, welche in dem harten groß, und in dem weichen klein ist. Die Quinte ist in beyden vollkommen. Es bestehet also

1) der

1) der harte Dreyklang aus der großen Terz und vollkommnen Quinte, z. E. c e g. Tab. II. fig. 19.

2) und der weiche Dreyklang aus der kleinen Terz und vollkommnen Quinte, z. E. a c e. fig. 20.

§. 15.

Im vierstimmigen Accompagnement wird aus Gründen, die aus der Ordnung der Zeugung der Intervallen fließen, vorzüglich die Prime oder der Grundton des Dreyklangs; seltner die Quinte, und am seltensten die Terz, mit der Octave verdoppelt. In Ansehung der Terz, so verträgt die kleine überall die Verdoppelung eher, als die große, welche letztere besonders, wenn sie zufällig ist, nicht mit der Octave, obwohl auf dem Claviere mit dem Einklange, verdoppelt werden kann. Die Ursache, warum die kleine Terz eher als die große der Verdoppelung fähig ist, lieget in der Sympathie der Töne, wovon man theils meine Anmerkungen über Herrn Sorgens General-Baß, theils die Dalembertische Anleitung zur musikalischen Setzkunst nachlesen kann. Wegen der seltnern Arten von Verdoppelung ist annoch zu merken, daß solche in der Composition hauptsächlich, allezeit eher in Arsi als Thesi, und nach Proportion in den Tactgliedern ihren Platz haben. Uebrigens ist bey allem diesen auf die Umstände zu sehen, welche bald diese, bald jene Verdoppelung nöthiger machen. Diese Umstände hängen von der Lage der Stimmen, und von den Regeln der harmonischen und melodischen Fortschreitung der Intervallen ab.

§. 16.

Der consonirende harmonische Dreyklang wird im Generalbasse entweder gar nicht, oder mit einem seiner Intervallen, oder mit mehrern, oder mit einem Versetzungszeichen, doch insgemein nicht eher beziffert, als bis entweder die Auflösung einer Dissonanz, oder ein vorhergehender oder nachfolgender andrer Accord auf eben derselben Note, oder die Veränderung der Modulation, oder andere Umstände mehr, die Bezifferung nöthig machen. Seit einiger Zeit ist es Mode geworden bey einer Tirade von Baßnoten, wozu der Componist nichts als bloße Terzen verlanget, solches mit der über oder unter jeder Note wiederhohlten Ziffer 3 anzuzeigen; und wenn derselbe in gewissen Passagen, z. E. bey gewissen Arten von Nachahmungen, kein besonders Accompagnement mit der rechten Hand,

Hand, sondern die bloße Verdoppelung der Baßnote mit der Octave verlanget, solches mit der über oder unter jeder Baßnote wiederhohlten Ziffer 8 zu bezeichnen.

§. 17.

Wenn man den consonirenden harmonischen Dreyklang umkehret, so entspringet

1) ein **Sextenaccord**, wenn die **Terz** des Dreyklangs in den Baß gestellet wird. Er besteht aus **Terz** und **Sexte**, z. E. e g c, aus c e g; Tab. II. fig. 24. (a) oder c e a aus a c e.
2) ein **Sextquartenaccord**, wenn die Quinte des Dreyklangs in den Baß gestellet wird. Er besteht aus **Sexte** und **Quarte**, z. E. g c e aus c e g; Tab. II. fig. 24. (b) oder e a c aus a c e.

§. 18.

Wegen des **Sextenaccords** ist zu merken,

a) daß in selbigem vorzüglich die **Terz** und **Sexte**, Tab. I. fig. 28. 49 50. seltner aber der Grundton mit der **Octave** verdoppelt wird, fig. 29. wenn er vierstimmig ausgeübet werden soll. Doch ist bey allem diesen auf die Umstände zu sehen. So kann z. E. die Vorbereitung oder Auflösung einer Dissonanz, oder die Beschaffenheit einer andern harmonischen Fortschreitung schlechterdings die Octave nothwendig machen. Wenn viele Sexten hintereinander vorkommen, so wird wechselsweise mit der Terz, Sexte, oder Octave verdoppelt, wenn man nicht dreystimmig accompagniren will. Tab. I. fig. 45. und 51. (a) und (b).

b) Daß der Sextenaccord mit der Ziffer 6 allein bezeichnet, und nicht eher eine 3 oder 8 hinzugefüget wird, als wenn es die Fortschreitung der Accorde erfordert. Wenn sich die Modulation verändert, so wird der 6 oder 3, oder beyden Ziffern zugleich, ein Versetzungszeichen angehänget, nachdem es die Umstände erfordern.

c) Wenn in der galanten Schreibart die Terz wegbleiben, und nichts als die Octave und Sexte genommen werden soll: so wird solches zwar insgemein mit den Ziffern 8 und 6 angedeutet. Da aber öfters zweydeutige Fälle vorkommen: so ist es nöthig, ein Unterscheidungszeichen zu erfinden, um den Fall, in welchem der Sexten-

accord mit nichts, als mit der Octave und Sexte dreystimmig ausgeübet werden soll, kennbar zu machen. Herr Bach räth zu dem telemannischen Halbzirkel, welches Zeichen ohne Zweifel das kürzeste und geschickteste ist, z. E.

g c h
e a g cet.
C C C

8 7
6 5

§. 19.

Wegen des Sextquartenaccords ist zu merken:

a) Daß der Sextquartenaccord mit 6 und 4 bezeichnet, und den Ziffern, wenn es nöthig ist, ein Versetzungszeichen hinzugefüget wird.

b) Daß, um ihn vierstimmig auszuüben, der Grundton mit der Octave verdoppelt werden muß, ausgenommen wenn der Sextquartenaccord zu weiter nichts, als zur Aufhaltung des folgenden Accords gebraucht wird; in welchem Falle, wenn das Accompagnement vierstimmig, und nicht dreystimmig seyn soll, anstatt des Grundtons, die Sexte verdoppelt, und dieses Verfahren nach dem Rathe des Herrn Bach mit einem umgekehrten lateinischen Bau vorgestellet wird, z. E.

6 5b
C | 4 3
H

c) Im galanten Styl kömmt öfters nach dem dreystimmigen Satze 8 und 6, bey heraufgehendem Basse, die Signatur 6 und 4 im Wechselgange vor. Hier bleibt das Accompagnement dreystimmig, als:

a | g f — e
f | e d — c
f | g a h c

d) Die Quarte im Sextquartenaccord ist eine unvollkommene Dissonanz, die zwar mehr Freyheit hat, als eine vollkommne Dissonanz, aber

aber nichtsdesto weniger aufgelöset werden muß. Dieses geschicht, wenn sie in der Stimme, worinnen sie vorkömmt, einen Grad unter sich geht. Im galanten Styl kann sie frey angeschlagen werden, aber nicht in der gearbeiteten Schreibart, wo das oberste Ende vorher liegen muß. Indessen ist es auch in dieser letztern Schreibart bey Cadenzen erlaubt, nur das untere Ende vorhergehen zu lassen, und in Orgelpuncten ist es nicht anders möglich, als auf diese Art die Quarte zu gebrauchen. Doch ist das, was hier von den Cadenzen gesaget wird, nicht auf die Thesin, sondern bloß auf die Arsin zu applicieren, z. E.

h	c	c	h			c	
g	g	g	g			g	
d	e	d	d	—	f	e	
G	G	G	G			C	

In einem vielstimmigen galanten Satze kann die Quarte verdoppelt werden. Alsdenn geht das obere Ende der Quarte in einer Stimme einen Grad über sich, und in der andern einen Grad unter sich. Man kann nicht aus dem Sextquartenaccord in seinen Grunddreyklang gehen, wenn nicht die Harmonie entweder mit dem Dreyklange, oder mit dem Sextenaccorde angehoben hat. Also ist

folgendes Exempel falsch, und folgendes gut.

h	c	c				g	—	g	—		
g	g	g				e	—	e	—		
d	e	e				c	—	c	—		
G	G	C				c	e	g	e		
¼	¼	¼				⅛	⅛	⅛	⅛		

§. 20.

So wie sich ein Grundaccord gegen die von ihm vermittelst der Verkehrung abstammenden Sätze verhält: so verhalten sich diese letztern, nach der Ordnung ihrer Entstehung unter sich. Der Grundaccord ist vollkommner, als die von ihm abstammenden Sätze; und die erste Umkehrung eines Grundaccords ist vollkommner, als die zweyte. Mehrers findet man über diese Materie in meinen Beyträgen, V. Band, 2. St. Seite 155. 156.

§. 21.

Wenn der Dreyklang, durch die Verdoppelung des Grundtons mit dem Einklange oder Octave vierstimmig gemachet wird: so kann er, nebst den vermittelst der Umkehrung von ihm abstammenden Sätzen, auf sechserley Art gegen den Baß versetzet werden. Der Satz sey z. E. c e g c.

verdopp. Dreyklang.			Sextenaccorde.			Sextquartenaccorde.		
8 c	3 e	5 g	6 c	8 e	3 g	4 c	6 e	8 g
5 g	8 c	3 e	3 g	6 c	8 e	8 g	4 c	6 e
3 e	5 g	8 c	8 e	3 g	6 c	6 e	8 g	4 c
C	C	C	E	E	E	G	G	G

Hier steht einmahl die Octave, einmahl die Terz, und einmahl die Quinte oben.

Bald ist die Sexte, bald die Octave, und bald die Terz oben.

Das erste mahl ist die Quarte, das zweyte mahl die Sexte, und das dritte mahl die Octave oben.

Man sehe Tab. I. fig. 25. 26. 27. 30.

Die drey vorhergehenden Versetzungen werden die engen Versetzungen genennet, weil die drey obersten Stimmen ganz dichte bey einander liegen, ohne daß eine Lücke dazwischen ist, d. i. ohne daß ein einziges Intervall von denen zum Satze gehörigen dazwischen Statt findet. Die itzo folgende drey leztern Versetzungen werden die weiten oder zerstreuten genennet, weil von einem Intervalle zum andern eine Lücke ist.

3 e	5 g	8 c	8 e	3 g	6 c	6 e	8 g	4 c
5 g	8 c	3 e	3 g	6 c	8 e	8 g	4 c	6 e
8 c	3 e	5 g	6 c	8 e	3 g	4 c	6 e	8 g
C	C	C	E	E	E	G	G	G

Die drey engen Versetzungen gehören für das gewöhnliche Clavieraccompagnement, in welchem die linke Hand den Baß, und die rechte die Accorde nimmt. Das getheilte Accompagnement bedient sich der weiten oder zerstreuten Versetzungen, alles a potiori verstanden; denn auch im gewöhnlichen Accompagnement können zerstreute, und im getheilten enge Versetzungen vorkommen, so wie es die Umstände mit sich bringen.

§. 22.

§. 22.

Wo ein jeder harmonische Dreyklang, nemlich sowohl der harte als der weiche, in einem Tone seinen Sitz hat, ist aus dem Artikel von der Modulation, die oben gelehret ist, leicht zu entscheiden; und braucht es also keiner weitern Erklärung hierüber.

II. Absatz.

Vom ungemischten dissonirenden harmonischen Dreyklang, und dessen Umkehrungen.

§. 23.

Der dissonirende harmonische Dreyklang heißt **ungemischt**, wenn er, so wie der consonirende, **in einer Tonart allein**, und nicht in mehrern seinen Grund hat, und ist **zweyerley**, als:

1) Der **weiche** oder **kleine verminderte Dreyklang**, insgemein schlechtweg der **verminderte Dreyklang** genennet. Er besteht aus der kleinen Terz und verminderten Quinte, z. E. h d f. Tab. II. fig. 21. (a)

2) Der **harte** oder **übermäßige Dreyklang**, insgemein schlechtweg der übermäßige oder **vergrößerte Dreyklang** genennet. Er besteht aus der großen Terz und übermäßigen Quinte, z. E. c e gis. fig. 23. 27.

§. 24.

Ein jeder Accord bringet durch seine Umkehrung einen **Sexten-** und Sextquartenaccord hervor. Man sehe Tab. II. fig. 25. (a) (b). und fig. 27. (a) und (b).

§. 25.

Wegen des **weichen verminderten Dreyklanges** ist zu merken,

a) daß er in der **harten Tonart** auf der siebenten Stuffe der Tonart, z. E. auf h in c dur; und in der **weichen** auf der zweyten, und auf der um einen chromatischen halben Ton erhöhten sechsten und siebenten Stuffe, z. E. in A mol, auf h, fis und gis seinen Sitz hat.

b) Daß er im Generalbaß mit einer bloßen 5, oder nach Beschaffenheit der Umstände, mit einer 3 oder 8 dabey, denen, wenn es nöthig ist, die erforderlichen Versetzungszeichen hinzugefüget werden, bezeichnet wird. Vielmahl ist die Bezeichnung gar nicht nöthig. Wenn eine bloße 5 über den Baßton gesetzet wird, so kann der telemannische Halbzirkel, mehrerer Deutlichkeit wegen, mit zu Hülfe genommen werden.

c) Die verminderte Quinte ist ihrer Natur nach eine Dissonanz, und zwar eine solche, deren oberster Terminus vorbereitet, und hernach einen Grad unter sich aufgelöset zu werden verlanget. (*) Die Cerimonie der Vorbereitung fällt nun zwar sehr oft in der galanten Schreibart weg. Indessen verlanget diese dennoch ebenfals die Auflösung, gewisse Fälle ausgenommen, die durch das Ansehen berühmter Componisten gerechtfertigt werden, wovon man Tab. II. fig. 21. (b) und (c) ein paar Exempel findet. Es ist allhier, wie der Augenschein giebet, von der verminderten Quinte, welche die Sexte bey sich hat, gar nicht die Rede, indem sie nicht in dieses Capitel gehöret, sondern von der Quinte im verminderten Dreyklange.

d) Das vornehmste Intervall, welches in diesem Accorde verdoppelt werden kann, ist, wenn man die Wahl hat, die kleine Terz, aus der Ursache, weil sie mit keiner Note weder über noch unter sich dissoniret. Hernach kommt erst die Verdoppelung des Grundtons mit der Octave, welche jedoch nur auf der siebenten Stuffe einer harten Tonart, und der zweyten einer weichen, wenn auf selbigen der verminderte Dreyklang gemacht werden soll; nicht aber auf der um einen chromatischen halben Ton erhöhten sechsten und siebenten Stuffe der weichen Tonart Platz hat, als woselbst die Verdoppelung mit der Terz hingehöret. Auch im dreystimmigen Accompagnement bleibt die Octave weg.

e) In dem von dem verminderten Dreyklange abstammenden Sextenaccorde, der wie ein andrer Sextenaccord mit einer 6 mit oder ohne hinzugefügte Versetzungszeichen beziffert wird, wird im vierstimmi-

(*) Eine Dissonanz wird **vorbereitet**, wenn ihr dissonirendes Ende in dem vorhergehenden Accorde als Consonanz vorhergehet; und **aufgelöset**, wenn sich eben dieses Ende nach geschehenem Anschlage, als Dissonanz, in dem folgenden Accorde einen Grad unter oder über sich fortbewegt, und in eine Consonanz verwandelt.

stimmigen Satze, nicht die Sexte, sondern entweder die Prime oder die kleine Terz, mit der Octave verdoppelt, z. E. in d f h, aus dem Accorde h d f. Die Terz in diesem Accorde verlanget, so wie die verminderte Quinte des Stammaccords, in dem folgenden Satze herunter zu gehen. Tab. II. fig. 21. (f)
Indessen hat sie nicht allein in gewissen Fällen ebenfals die Erlaubniß, so wie ihre Stammquinte, über sich zu gehen, z. E. bey der vorhin angeführten fig. 21. bey (d) (e); sondern sie ist, wenn sie verdoppelt wird, nothwendig in einer Stimme gezwungen es zu thun, z. E.

f e
h c
f g
d c

Tab. III. fig. 1.

f) In dem vom verminderten Dreyklange abstammenden Sextquartenaccord, der wie ein andrer Sextquartenaccord mit 6 und 4, und den nöthigen Versetzungszeichen, wenn sie erfordert werden, bezifsert wird, sind die der Verdoppelung mit der Octave fähigen Intervalle im vierstimmigen Satze, die Sexte und die Prime. Der Gebrauch dieses Accordes erstrecket sich nicht viel weiter als z. E. auf folgende Consecutionen bey No. 1. 2. 3 und 4. Bey No. 4. steht er auf eine sehr irreguläre Art, die niemals gerechtfertiget werden kann, wenn sie gleich in der galanten Schreibart, öfters bis zum Eckel gebraucht wird, anstatt des Sextquartenaccordes mit der reinen Quarte.

No. 1.

3	d	d	d	e
4	h	h	a	gis
	G	F	F	E

No. 2.

3	e	d	c	d	c	h		
4	c	h	a	h	a	gis		
	C	F		H	E			

No. 3.

a	h	cis	d	
e	f	g	a	
cis	d	e	f	
G	F	E	D	

No. 4.

g	f	e	f	d				
e	d	cis	d	h	cet.			
G	G							

No. 2. kann vierstimmig gemacht werden. Ist aber besser drey- als vierstimmig.

Man duplirt bey No. 4. den Baß, wenn man vier Stimmen haben will.

Wegen

Wegen der übermäßigen Quarte ist zu merken, daß es sich mit selbiger umgekehrt, wie mit der verminderten Quinte, verhält. Bey der verminderten Quinte, z. E. in h - f ist der obere Terminus f die Dissonanz; und bey der übermäßigen Quarte, z. E. in f - h ist der untere Terminus f die Dissonanz, die unter sich zu gehen verlanget. Wenn sich diese übermäßige Quarte gegen den Baß findet, welches allezeit in dem vorhergehenden Sextquartenaccord geschicht: so giebt man dem Basse, dem gesagten zu Folge, seine richtige Progreßion, mit und ohne Aufhaltung der Auflösung, nachdem es die Umstände geben. In dem galanten Orgelpunct allein, welches man bey No. 4. gesehen hat, wird in diesem Stücke eine Ausnahme gemacht. Wenn der Baßton durch die Octave verdoppelt wird, um eine vierte Stimme daraus zu formiren, wie bey No. 3. vorhin: so behält der Baß seine Fortschreitung; die daraus formirte vierte Stimme aber genießt eben derjenigen Freyheit, die das untere Ende eines Tritonus oder einer übermäßigen Quarte hat, wenn sich dieses Intervall zwischen zwoen Mittelstimmen findet, wie man bey (d) und (e) fig. 21. Tab. II. vom Sextenaccorde d f h, und in Ansehung des Sextquartenaccordes f h d bey No. 3. vorhin gesehen hat. Man merke, daß allhier so wenig von einem Tritonus, der die Secunde bey sich hat, die Rede ist, als oben von einer falschen Quinte mit der Sexte die Rede war.

g) Der weiche verminderte Dreyklang wird selten ohne Noth gebraucht. Man füget ihm insgemein die kleine Septime hinzu; in welcher Gestalt z. E. h d f a er alsdenn häufiger vorkömmt. Der von ihm abstammende Sextenaccord wird mehrmahlen als er selbst; der Sextquartenaccord aber am wenigsten gebraucht. Eine andere Bewandtniß hat es mit dem vom Septimenaccorde h d f a, und ähnlichen Sätzen abstammenden Sextquinten- Terzquarten- und Secundenaccorden, deren häufiger Gebrauch bekannt genug ist.

§. 26.

Ich komme auf den harten übermäßigen Dreyklang, in Ansehung wessen zu merken ist

a) daß er auf der Mediante einer Moltonart, z. E. auf c in A mol, seinen Sitz hat. Seine Signatur im Generalbasse ist entweder die 5 allein,

5 allein, mit dem dazu gehörigen Versetzungszeichen; oder eine solche 5 mit einer 3 darunter.

b) Um ihn vierstimmig zu gebrauchen, verdoppelt man die Terz.

c) Die übermäßige Quinte ist eine Dissonanz, die zwar im freyen Styl manchesmal unvorbereitet erscheinet. In der strengen Schreibart hingegen muß entweder ihr oberstes oder unterstes Ende vorhergehen. Zur Beförderung der Auflösung geht in dem ersten Falle das oberste Ende über sich, und in dem andern Falle das unterste Ende unter sich, z. E.

No. 1.

gis	gis	a
f	e	e
H	C	C

No. 2.

e	e	e
gis	gis	a
e	e	e
E	C	C

No. 3.

a	gis	gis	g
e	e	d	e
C	C	H	cis

etc.

Bey diesen beyden Nummern wird das oberste Ende vorbereitet und aufgelöset. Hier könnte zur Noth statt der Terz, der Grundton mit der Octave verdoppelt werden. Allein die Wirkung ist gar zu leer für den vierstimmigen Satz.

Hier wird das unterste Ende vorbereitet und aufgelöset.

d) Man wird aus den vorgebrachten Exempeln gesehen haben, daß die übermäßige Quinte in Thesi angeschlagen, sie mag unten oder oben vorbereitet oder aufgelöset werden, zur Aufhaltung des darauf folgenden Sextenaccordes gebraucht wird. Außerdem kömmt sie auf folgende Art in der galanten Schreibart sehr oft im Durchgange vor, allwo sie in schmerzhaften und zärtlichen Ausdrücken anstatt der reinen Quinte steht, z. E.

2	e	—	c
	c	—	c
4	g	gis	a
	c	—	f

Tab. III. fig. 2.

e) In dem vom harten übermäßigen Dreyklange abstammenden Sex-

tenaccorde, der mit einer 6 und 3 und den nöthigen Versetzungszeichen bey der letzten Ziffer vorgestellet wird, wird am füglichsten der Grundton mit der Octave verdoppelt, wenn er vierstimmig ausgeübet werden soll. Selbiger wird in Thesi als eine ordentliche Dissonanz, wo entweder die Terz oder Sexte vorhergehen muß, gebraucht. Die Auflösung geschicht nach Beschaffenheit der Umstände entweder mit der Terz, die über sich, oder mit der Sexte, die unter sich geht. Außerdem findet dieser Accord im Durchgange statt. Man sehe folgende Exempel.

No. 1.

e	c	c		c	c	—	h	—		e	e	c			
gis	gis	a		a	gis	a	a	gis		c	c	c			
E	E	F		e	e	c	f	e		g	gis	a			
				A	E	E	D	E		E	—	F			

No. 2.

No. 3.

Eine in der galanten Schreibart sehr bekannte Nachahmung, wo dieser Sextenaccord nebst seinem Zeugesatze, dem großen übermäßigen Dreyklang, oftermahls in Stücken paradirt, wo sich beyde Sätze im geringsten nicht hinschicken, ist die folgende:

g	gis	a	—	—	ais	h	—	—	h						
c	—	c	cis	d	—	d	dis	e	—	cet.					
E	—	f	—	Fis	—	G	—	Gis	—						

Im Accompagnement übergeht man die durch die Einschiebung der kleinen chromatischen halben Töne geschehende Veränderung des consonirenden Dreyklangs und consonirenden Sextenaccordes, und lässet die Hauptstimmen alleine unter sich heulen. Man schläget zu dem Ende nur zu jedem consonirenden Dreyklange und consonirenden Sextenaccorde mit der rechten Hand an.

f) In dem vom übermäßigen Dreyklange abstammenden Sextquartenaccord, der durch eine 6 und 4 beziffert wird, verdoppelt man die Sexte im vierstimmigen Satze. Die verminderte Quarte in selbigem muß wenigstens vorhergehen, wenn der Accord nicht bey schon liegendem Basse gemachet wird. In dem ersten Falle der in Thesi vorkömmt, gehet die verminderte Quarte einen Grad unter sich,

sich, als bey No. 1. Der andere Fall gehöret zum Gebrauche dieses Accords im Durchgange. No. 2.

No. 1.

3	e	e	d	c	
—	c	c	h	a	cet.
4	A	Gis	—	A	

No. 2.

3	d	d	e	f	f	e	
—	h	h	c	d	d	c	cet.
4	A	Gis		—	A		

g) Beyde, der verminderte Dreyklang, und der vergrößerte, sind leere Accorde, die als bloße Neben- Mittels- oder Verbindungs-Dreyklänge ihren Platz in der Harmonie behaupten, und in Ansehung welcher die beyden consonirenden Triades als Hauptdreyklänge angesehen werden können. Man pfleget sie sonsten uneigentliche, und die beyden consonirenden eigentliche Dreyklänge zu nennen. Die vielfachen Benennungen eben desselben Dinges in der Musik sind unfehlbare Zeugnisse, daß man wegen der wahren Benennung noch nicht so ganz übereinkommen kann.

III. Absatz.

Vom gemischten dissonirenden harmonischen Dreyklange, und dessen Umkehrungen; ingleichen vom dissonirenden Vierklange.

§. 27.

Wir kommen allhier auf Sätze, die nur entweder in der Umkehrung oder vermittelst der Hinzufügung einer neuen Dissonanz, außerdem aber nicht ausgeübet werden. Ich nenne ihre Stammaccorde gemischte Dreyklänge, weil sie nicht in einer Tonart allein, sondern in mehrern ihren Grund haben. Wir werden sie so fort sehen, wenn ich noch einmahl werde recapituliret haben, daß in einer ganzen großen und ihrer kleinen Paralleltonart, z. E. in C dur und in A mol nicht mehr als viererley Arten von Dreyklängen, nemlich die beyden consonirenden, und die beyden ungemischten dissonirenden, anzutreffen sind. Die harte Tonart z. E. C dur enthält nur sogar drey, als den harten, weichen

chen und verminderten Dreyklang. Die weiche Tonart hingegen, z. E. A mol schließet alle vier in sich, nemlich den harten, weichen, verminderten und übermäßigen. Die gemischten Dreyklänge entwickeln sich, wenn die Tonleitern der fünf Nebentöne, in welche, nach den Gesetzen der Modulation, ein Hauptton ausweichen kann, mit der Tonleiter des Haupttons verbunden werden. Der Hauptton sey C dur (*). Wenn nun seine Nebentöne G und F dur, und A, E, und D mol sind: so stellet sich für den Umfang von C dur und seinen angeführten fünf Nebentönen folgende uns schon bekannte diatonisch-chromatische Tonleiter dar: c cis d dis e f fis g gis a b h | c. Wenn meinem unheiligen Auge in die versteckten Schätze der Natur ein kühner Blick erlaubet ist, so liegen in dieser Tonleiter annoch folgende sechs gemischte Dreyklänge verborgen, als

1) der harte verminderte Dreyklang; z. E. h dis f, Tab. II. fig. 22. der allhier aus der Vermischung der Tonart A mol und E mol entsteht. Dieser Accord kommt so wenig als der von ihm abstammende Sexten- und Sextquartenaccord Tab. II. fig. 26. (a) und (b) in der Praxi vor. Wenn aber die kleine Septime mit ihm verbunden wird, (ein Umstand, den ich aus der Septimenlehre anticipiren muß,) und man diesen Septimenaccord umkehret, Tab. II. fig. 29. (a) (b) (c) (d): so stellet sich ein Terzquartenaccord mit der übermäßigen Sexte dar, fig. 29. (c) und fig. 14. der in der Praxi gebräuchlich ist. Wie viele unnütze Accorde haben wir hier kennen lernen müssen, um einen ziemlich gebräuchlichen herauszuziehen! Freylich hätte man sich diese Mühe ersparen können, wenn man ohne selbige von diesem Accorde eine vernünftige Kenntniß hätte haben können.

2) Der zweyfach verminderte Dreyklang, z. E. dis f a. Er hat seine Entstehung mit dem vorigen gemein. Dieser Accord kommt an sich so wenig, als der von ihm abstammende Sextquartenaccord a dis f in der ordentlichen Praxi vor. Hingegen entspringet erstlich ein übermäßiger Sextenaccord f a dis von ihm, der desto bekannter ist. Es wird in selbiger die Terz mit der Octave verdop-

(*) Wenn man A mol zum Hauptton annimmt: so sind bekanntermaßen seine Nebentöne E und D mol; und C, F und G dur. Es kommen alsdenn eben diejenigen zwölf Töne, die aus C dur und seinen fünf Nebentönen kommen.

doppelt, wenn er vierstimmig ausgeübet wird. Die übermäßige Sexte löset sich einen Grad über sich auf. Wenn hernach die verminderte Septime mit dem zweyfach verminderten Dreyklangeverbunden wird, z. E. dis f a c, so giebt die erste Umkehrung desselben den schönen Sextquintensatz, worinnen die Sexte übermäßig ist, allhier f a c dis. Belohnete es sich nicht der Mühe, den Ursprung dieses in der galanten Schreibart so gebräuchlichen Satzes ausführlich zu zeigen? Man erlaube mir, daß ich dem Schüler des Generalbasses den mechanischen Zusammenhang der Sätze vernünftig begreiflich zu machen suche, ehe ich ihm hundert tausend Sachen vom Geschmack, der sich alle Tage beynahe verändert, und der in Welt so verschieden ist, als Köpfe sind, vorrede.

Obgleich alle drey Sätze der Terzquartenaccord mit der übermäßigen Sexte, der übermäßige Sextenaccord, und der Sextquintenaccord mit der übermäßigen Sexte, aus zwoen um eine Quinte von einander differirenden weichen Tonarten, allhier A mol und E mol entspringen, und also so gut zu der einen als andern Tonart gehören: so werden sie doch nur ordentlicher Weise in der untersten von diesen beyden Tonarten, allhier A mol, und zwar daselbst auf der sechsten Stuffe, gebrauchet. Sie finden in Thesi und Arsi Statt.

3) Der aus der übermäßigen Terz und reinen Quinte bestehende Dreyklang, z. E. b dis f, ingleichen

4) der aus der übermäßigen Terz und übermäßigen Quinte bestehende Dreyklang, z. E. b dis fis.

Ich bin nicht separatistisch genug, an dem einen oder andern dieser Sätze Vergnügen zu finden. Weil aber nicht allein in verschiedenen Anleitungen zum Generalbaß einer verminderten Sexte gedacht wird, sondern gewisse galante Setzer heutiger Zeit dieses Intervall wirklich gebrauchen: so ist es ohne Zweifel nicht so gar abgeschmackt, diejenigen unnützen Stammaccorde, aus deren Umkehrung die Harmonien der verminderten Sexte herkommen, zu entwickeln. Man merke also, daß von dem ersten dieser Stammaccorde folgender Sextenaccord, worinnen sowohl die Terz als die Sexte vermindert ist, nemlich dis f b; und von dem andern ein Sextenaccord, worinnen nur die Sexte allein vermindert und die Terz klein ist, nemlich, dis fis b, herkömmt. Der erste von diesen bey-

beyden verminderten Sextenaccorden ist, nach meinem Gefühle der erträglichste, nemlich der, dessen Tractament man bey folgender No. 1. findet. Von dem andern sehe man No. 2.

No. 1.

b	b a	gis
f	f —	e
d	dis —	e

No. 2.

b	b a	gis
f	fis —	e
d	dis —	e

(Man lege ja nicht auf die vorgebrachten Accorde einen andächtigen harmonischen Fluch. Ich bin im Stande böse zu werden, und zehnmahl ärgere Accorde zum Vorschein zu bringen. — Doch ich werde wohl ohne das damit heraus müssen, mit den Accorden der verminderten und der sogenannten übermäßigen Octave. Jedoch nicht eher als mich die Ordnung dahin bringen wird.)

Einige curiöse Personen haben versucht, die Künstley der harmonischen Verbindungen weiter zu treiben, und z. E. den beyden angeführten verminderten Sextenaccorden eine **verminderte Septime** hinzufügen, **um sie vierstimmig zu machen, als:**

No. 1.

b	b	a	gis
f	f	f	e
d	c	c	h
D	Dis	Dis	E

No. 2.

b	b	a	gis
f	fis	fis	e
d	c	c	h
D	Dis	Dis	E

Weil ich aber nicht allein die Stammaccorde dieser Sätze, sondern auch alles, was nur damit harmonisch verbunden werden kann, für mein Handbuch als ein hors d'œuvre ansehe: so will ich ihren Ursprung von dem Stammaccorde an aus einem andern Gesichtspuncte betrachten, als die ordentlichen Sätze betrachtet werden können. Ich bemerke also, daß alle diese harmonische Verbindungen, die man fantastische nennen kann, aus einer im Notenplane nicht angezeigten Verwechselung des Geschlechts, und also aus dem Gesetze der enharmonischen Modulation erkläret werden können. Dieses Gesetz ist, daß man, um die Natur und Eigenschaft eines Satzes zu verändern, ein oder ein paar Intervallen aus selbigem mit Hülfe der Viertheilstöne dergestalt verändern muß, daß die vorige Progreßion dieser Intervallen dadurch gänzlich aufgeho-

gehoben, und eine ganz entgegengeſetzte eingeführet wird. Folgende Vorſtellung wird meinen Sinn deutlich machen.

b	b	a	gis		b	b		a	gis
f	f	f	e	anſtatt	f	f		f	e
d	dis	dis	e		d	es	— dis	dis	e

Man applicire dieſes auf die übrigen Sätze.

5) Der **weiche übermäßige Dreyklang**, z. E. g b dis. Mit eben dem Glaubensauge, als ich die beyden vorhergehenden Dreyklänge bey 3) und 4) betrachtet habe, betrachte ich auch dieſen. Weil ich aber die vorigen beyde nur wegen der verminderten Sexte, und nicht wegen der **übermäßigen Terz** angeführet habe; dieſes letztere Intervall aber, um der verminderten Sexte einige Geſellſchaft zu verſchaffen, in meiner Intervallenliſte oben aufgeführet worden iſt: ſo muß ich nothwendig Ehren halber zeigen, auf was für eine Art ſich dieſes **verteufelte** Intervall zur Noth in der Harmonie gebrauchen läſſet. Denn die Art, wie es bey den vorhergehenden beyden Dreyklängen vorkömmt, iſt, nach meinem Gefühle etwas gezwungener, als wie es allhier vorkommen wird. Dort iſt nemlich die übermäßige Terz gegen den Baß vorhanden. Hier aber erſcheinet dieſes Intervall nur in den **Mittelſtimmen**, zwiſchen der Ober- und Mittelſtimme, wie man bey No. 1. ſiehet. Wenn man die beyden höchſten Stimmen verwechſelt, wie bey No. 2. ſo findet man das Intervall der **verminderten Sexte** in den Mittelſtimmen.

No. 1.

d	dis	—	e
b	b	a	gis
g	g	f	e

No. 2.

b	b	a	gis
d	dis	—	e
g	g	f	e

Man erinnere ſich allhier der enharmoniſchen Verwechſelung der Intervalle, nach folgender Anweiſung:

d	es	— dis	dis	e
b	b		a	gis
g	g		f	e

Anmer-

Anmerkung.

Es ist annoch ein gewisser aus der verminderten Terz und reinen Quinte bestehender Dreyklang, z. E. gis b dis möglich. Ich übergehe ihn aber, weil ich noch von Sätzen mit der verminderten Octave und übermäßigen Prime zu handeln habe, ohne welche Fux, Sebast. Bach und Händel componirt, und zwar vortreflich componirt haben.

§. 28.

Ohne Zweifel hätte man sich begnügen können, die übermäßige Prime, und die verminderte Octave in den Mittelstimmen und im Durchgange zu gebrauchen, so wie etwann bey fig. 3. und 4. Tab. III. Allein man ist niemahls zufrieden. Dem stets mit neuen Entdeckungen beschäftigten Geiste war der Bezirk dieser Intervallen zu enge. Er suchte ihn weiter auszudehnen, und fand, daß es möglich wäre, diese Intervalle gegen den Baß und im Anschlage zu gebrauchen. So sehr das Ohr darüber seufzete, so drang der gemachte Versuch durch, und seit der Zeit wurde kein Tonstück für gustuös gehalten, wo nicht wenigstens eins von diesen Intervallen vorkam.

§. 29.

Wie die übermäßige Prime im Anschlage und gegen den Baß vorkomme, siehet man aus den Exempeln bey fig. 5. und 6. Tab. III. Man mag das Ding einen Vorschlag, oder wie man will nennen, so ist die Wirkung davon, in Ansehung der Harmonie, allezeit einerley. Das Exempel bey fig. 6. Tab. III. lässet sich ohne Zweifel aus der bey der folgenden fig. 7. befindlichen enharmonischen Vorstellung am besten erklären. Im Durchgange gegen den Baß ist dieses Intervall endlich bey fig. 8. Tab. III. zu sehen.

§. 30.

In den vorigen Exempeln ist die übermäßige Prime mit dem grossen harmonischen Dreyklang verbunden. Hier kommt eines, wo es mit dem Sextquartensatze zusammengesetzet wird. Man sehe fig. 9. Tab. III. Ich entlehne das Exempel aus unsers Herrn C. P. E. Bachs Anleitung zum Generalbasse, so wie verschiedene andere daher sind.

§. 31.

So wie die übermäßige Prime zu ihrer Resolution über sich steiget: so gehet die **verminderte Octave** zu gleichem Endzwecke hierunter. Man findet selbige bey fig. 10. Tab. III. mit dem großen Dreyklange, und bey fig. 11. mit dem Sextenaccorde verbunden. Sie ist, wie man bemerket, allhier sowohl im Anschlage, als auch im Durchgang, aber wie billig, im ersten Falle vorbereitet anzutreffen. Das merkwürdigste Exempel ist bey fig. 12. wo die **verminderte Octave mit der verminderten Sexte** gepaart erscheinet. Dieses Verfahren lässet sich indessen, nach Anleitung der fig. 13. enharmonisch erklären.

§. 32.

Die Sätze der übermäßigen Prime und verminderten Octave, in ihrem Umfange betrachtet, sind Sätze, die man nicht anders als **dissonirende Vierklänge** (*) benennen kann. Wenn die dissonirenden Dreyklänge, der Verschiedenheit einzelner Terzen und Quinten ihr Daseyn zu danken haben: so entstehen diese dissonirende Vierklänge hingegen aus der Verschiedenheit zwoer Töne auf den Stuffen der Prime, Terz, Quinte oder Octave. Ich bin weit entfernt alle in diesem Punct mögliche harmonische Verbindungen zu untersuchen, (davor bewahren mich die keuschen Musen!) sondern will nur bey denen bleiben, die im vorhergehenden 29. 30. und 31. §. vorgekommen sind. Diese aber sind

1) **ein aus der übermäßigen Prime, der großen Terz und Quinte bestehender Vierklang**, z. E. c cis e g. Die Stuffe, auf welche die beyden verschiedene Töne treffen, ist die Grundstuffe des Dreyklanges. Weil aber die beyden Töne sich in dieser Lage nicht gehörig ausdehnen können: so geschieht es, daß die übermäßige Prime um eine Octave erhöhet wird, als c e g cis. Daher kömmt der Nahme der übermäßigen Octave. Im §. 29. hat man diesen Vierklang auf dreyerley Art gebraucht gefunden.

2) **ein**

(*) Wenn in einem con- und dissonirenden Dreyklang ein Intervall verdoppelt wird, so entsteht dadurch, **genau zu sprechen**, kein con- oder dissonirender Vierklang, sondern ein **verdoppelter con- oder dissonirender Dreyklang**. Ein consonirender Vierklang erfordert vier von einander ganz unterschiedene Stimmen, und ist nicht möglich; der dissonirende Vierklang aber ist möglich, wie die Erfahrung lehret.

2) Ein aus der großen Terz, reinen und übermäßigen Quinte bestehender Vierklang, z. E. f a c cis. Auf diesen Stammsatz gründet sich das im §. 30. vorgekommene Exempel.

3) Ein aus der kleinen Terz, falschen Quinte und verminderten Octave bestehender Vierklang, z. E. cis e g c. Diesen Satz findet man zum Anfange des §. 31.

4) Ein aus der kleinen und großen Terz, und reinen Quinte bestehender Vierklang, z. E. a c cis e. Auf diesen Stammsatz gründet sich das zweyte im §. 31. von der verminderten Octave, in einem Sextensatze, vorkommende Exempel.

5) Ein aus der kleinen und großen Terz und falschen Quinte bestehender Vierklang, z. E. h d dis f. Aus diesem Stammsatze fließt der Sextenaccord mit der verminderten Octave im §. 31. fig. 11. Tab. III. über der Baßnote dis.

6) Ein aus der großen und übermäßigen Terz und reinen Quinte bestehender Vierklang, z. E. b d dis f. Auf diesen Stammaccord gründet sich der Sextensatz im §. 31. fig. 12. Tab. III.

§. 33.

Wie mancher Musiker wird bey den Stammaccorden der übermäßigen Sextensätze ꝛc. geschmunzelt haben, der nicht geglaubt hat, daß die Sätze mit der übermäßigen Prime und verminderten Octave einen noch bizarrern Ursprung hätten? So ists. Wir practisiren und informiren mehrentheils getrost darauf loß, ohne mit dem Zusammenhang und der Ordnung der harmonischen Verbindung bekannt zu seyn, und folglich außer Stande, sie andern bekannt zu machen. Es wurde mir vor einiger Zeit ein gewisses Ms. eines auswärtigen Tonkünstlers, vom Generalbaße, von jemanden gezeiget, wo die Ordnung der Accorde durchs Loos der Würfel entschieden zu seyn schien. Ist es möglich, daß es bey den itzt in allen übrigen Künsten und Wissenschaften so aufgeklärten Zeiten solche unordentliche Köpfe in der Musik geben kann?

IV. Absatz.

Vom Septimenaccord und dessen Umkehrungen.

§. 34.

Wenn man sich erinnert, wie der Septimenaccord entsteht, nemlich, wenn dem harmonischen Dreyklang eine Terz aufwärts hinzugefüget wird: so siehet man nicht nur, daß er aus der Terz, Quinte und Septime bestehen muß, sondern man siehet auch dadurch alle verschiedene Gattungen des Septimenaccordes mit einmahl ein. Man wird nemlich sogleich merken, daß sowohl den con- als dissonirenden Dreyklängen eine Terz hinzugefüget werden könne. Es mag aber der daher entspringende vierstimmige Septimensatz beschaffen seyn wie er will, so entstehen aus der Umkehrung desselben keine andere als folgende drey vierstimmige Sätze, bey welchen ich den Septimensatz g h d f zum Grundaccorde setze:

1) ein **Sextquintenaccord**, bestehend aus Terz, Quinte und Sexte, wenn die Terz in den Baß gestellet wird, als h d f g

2) ein **Terzquartenaccord**, bestehend aus Terz, Quarte und Sexte, wenn die Quinte in den Baß gestellet wird, als d f g h; und

3) ein **Secundenaccord**, bestehend aus Secunde, Quarte und Sexte, wenn die Septime in den Baß gestellet wird, als f g h d.

Man sehe Tab. I. fig. 31. 32. 36. ferner Tab. II. fig. 28. (a) (b) (c) (d).

§. 35.

Die Signatur des Septimenaccordes ist eine 7; des Sextquintenaccords 6 und 5; des Terzquartenaccords 4 und 3, und des Secundenaccords eine 2. Es werden diesen Ziffern aber nicht allein die nöthigen Versetzungszeichen, sondern noch mehrere Ziffern, jedem Accorde aus seinem Umfange, hinzugefüget, wenn es die Modulation und andere Umstände erfordern.

§. 36.

In denjenigen Septimenaccorden, die aus consonirenden Dreyklängen ihren Ursprung genommen, ist nichts mehr als die einzige Septime

als Hauptdissonanz vorhanden, die alle Aufmerksamkeit erfordert. Hingegen gesellen sich in den andern Arten von Septimensätzen, nemlich denjenigen, die aus dissonirenden Dreyklängen entspringen, zu dieser Hauptdissonanz Nebendissonanzen. In den dreyen aus der Umkehrung des Septimensatzes entstehenden Accorden, und zwar 1) im Sextquintenaccorde stellet die Quinte; 2) im Terzquartenaccord die Terz; und 3) im Secundenaccord die Prime oder der Baßton die Hauptdissonanz des Stammaccordes vor.

§. 37.

In der Praxi werden nicht mehr als gewisse Sorten von Septimenaccorden, mit den dazu gehörigen Umkehrungen, für gültig und brauchbar erkennet. Von einigen andern Septimenaccorden nimmt man weiter nichts, als diese oder jene Umkehrung, oder sonst abgeleitete Harmonie an. Es hat mit denselben eben die Bewandtniß, als mit gewissen unnützen Dreyklängen. Der Sitz der Septimensätze wird übrigens durch den Sitz der Dreyklänge, von welchen sie entstanden, bestimmt.

§. 38.

Die gültigen Septimensätze sind:

1) Der aus dem großen Dreyklang und der kleinen Septime bestehende, z. E. g h d f. Man nennet ihn zum Unterscheide der andern den **Septimenaccord der Dominante**, weil er ordentlicher Weise auf selbiger seinen Sitz hat.
2) Der aus dem kleinen Dreyklang und der kleinen Septime bestehende, z. E. d f a c, oder e g h d, a c e g.
3) Der aus dem großen Dreyklang und der großen Septime bestehende, z. E. c e g h, oder f a c e.
4) Der aus dem verminderten Dreyklang und der kleinen Septime bestehende, z. E. h d f a.
5) Der aus dem verminderten Dreyklang und der verminderten Septime, z. E. gis h d f. Sein Sitz ist die characteristische Tonseyte des Moitons. Tab. I. fig. 32.

Von diesen gültigen Septimenaccorden sind ebenfalls alle Umkehrungen gültig.

§. 39.

Was es mit den folgenden vier Septimensätzen und ihren Umkehrungen für eine Bewandtniß hat, ist bey jedem angezeiget.

1) Der aus dem vergrößerten Dreyklange und der großen Septime, z. E. c e gis h, Tab. II. fig. 30. der seinen Sitz auf der Mediante einer Moltonart hat, wird gebraucht; von seinen Umkehrungen aber nur der **Sextquintensatz** e gis h c, wiewohl selten, und nur vornemlich in einem Orgelpunct auf der Dominante eines Moltons; und hernach der **Secundensatz** h c e gis auf der zweyten Tonseyte einer weichen Tonart, wiewohl ebenfalls selten.

2) Der aus der großen Terz, verminderten Quinte und kleinen Septime, z. E. h dis f a. Tab. II. fig. 29. Dieser wird gar nicht, und nichts als der **Terzquartenaccord mit der übermäßigen Sexte**, z. E. f a h dis, von ihm gebraucht. Tab. I. fig. 33. Der Septimenaccord ist in diesem Schemate e gis b d.

3) Der aus der verminderten Terz, verminderten Quinte und verminderten Septime, z. E. dis f a c, wird so viel als gar nicht; seine erste Umkehrung aber, d. i. der **Sextquintenaccord mit der übermäßigen Sexte**, f a c dis, desto mehr gebraucht. Tab. I. fig. 34. 35. Der Septimensatz ist hier gis b d f.

4) Der aus dem kleinen Dreyklang und der großen Septime, z. E. a c e gis, der nirgends als auf der Prime einer weichen Tonart Statt findet, und sich von allen vorhergehenden wegen seines Tractaments unterscheidet, wird selten, und seine Umkehrungen werden gar nicht gebraucht. Er ist bloß wegen des durch das Untersetzen einer Terz von ihm entstehenden übermäßigen Nonenaccordes, z. E. f a c gis, zu merken, obgleich dieser Nonensatz ebenfalls selten vorkömmt, und andere Sätze an seine Stelle gebraucht werden.

Alle übrige mögliche Septimensätze sind für die Praxin und mein Handbuch ganz unnütze Septimensätze. Was von den vorhergehenden Septimenaccorden und ihren Umkehrungen gesagt ist, ist übrigens alles von der ordentlichen Praxi zu verstehen.

§. 40.

Jeder Septimensatz, und vermittelst der Umkehrung von ihm entstehender Accord kann sechsmahl gegen den Baß versetzet werden, nemlich dreymahl in enger, und dreymahl in zerstreuter Harmonie. Die Probe kann ein jeder selber machen. Man erinnere sich allhier der Versetzungen des Dreyklanges, von Seite 36.

§. 41.

Wer mit dem Septimenaccorde umzugehen weiß, und sein Tractament in Absicht auf die Vorbereitung und Auflösung versteht, der weiß auch mit dem Sextquinten- Terzquinten- und Secundenaccord umzugehen. Wir wollen indessen von jedem Satze annoch besonders reden.

§. 42.

Wegen des Septimenaccordes ist zu merken:

1) Daß man, durch Veranlassung gewisser Modulationen und Fortschreitungen (*) im vierstimmigen Satze, öfters die Quinte wegläsſet, und dafür die Octave nimmt; oder daß man die Quinte weglässet, und dafür die Terz verdoppelt, ausgenommen in dem Septimenaccorde der Dominante, wo die verdoppelte Terz auf einer Seite eine übermäßige Quarte, und auf der andern eine verminderte Quinte, und also ohne Noth zu viele Nebendissonanzen, obgleich nur zwischen den Mittelstimmen, in den Satz bringen würde.
2) Daß man die Septime dreystimmig mit der Terz allein; oder, jedoch nur bey liegendem Basse, mit der Quinte allein brauchet.
3) Die Septime muß in eben derselben Stimme, da sie vorgebracht wird, vorbereitet und aufgelöset werden. Diese Vorbereitung und Auflösung trift das oberste Ende der Septime, z. E. c in d-c, weil selbiges die Dissonanz enthält. Sowohl das eine als das andere kann mit nichts als consonirenden Intervallen geschehen, das ist, mit der reinen Quinte, consonirenden Terz oder Sexte. Die Octave ist von der Auflösung der Septime, regelmäßiger Weise auszuschließen, weil dadurch verdeckte Octaven, und beym Durchziehen des Basses, gar offenbare Octaven entstehen. Die Auflösung geschicht entweder auf- oder abwärts. Abwärts um einen

(*) Z. E. Wenn eine Gefahr zwoer Quinten da ist; wenn die Quinte des Septimensatzes falsch, und kein Platz zur Auflösung da ist ꝛc.

einen Grad müssen alle große, kleine und verminderte Septimen, die in den im §. 38. und 39. verzeichneten Septimenaccorden vorkommen, aufgelöset werden; ausgenommen die zu allerlezt vorkommende und mit dem kleinen Dreyklang verbundne große Septime auf der Prime einer Moltonart, z. E. a c e gis, als welche einen Grad aufwärts geht, wenn sie vorkommen sollte. Exempel zur Erläuterung unter sich gehender Septimen findet man bey fig. 1. 2. und 3. Tab. II. Man kann den zweyten Theil dieses Handbuches hievon weitläuftig nachlesen. Die Ausnahmen wider die Verbindlichkeit der Vorbereituna und Auflösung werden nach und nach in der Folge vorkommen. Wenn in folgendem Exempel:

e	e	d
	c	c
	a	fis
	Fis	A

d
h
g
G

die Septime auf die Quarte herabgehet: so ist zu merken, daß fürs erste der Terzquartenaccord a fis c d für den Sextquintensatz fis a c d stehet; und fürs andere kann man das Exempel folgendermassen erklären:

e	e	d	d
	c	—	c
	a	—	fis
	Fis	—	A

d
h
g
G

Drittens hat es mit der Quarte im Terzquartenaccord eine andere Beschaffenheit, als mit der Quarte im Sextquartenaccorde, wie man in der Folge sehen wird.

4) Es sind zween Fälle, worinnen die Septime unvorbereitet zum Vorschein kommen kann. Der erste Fall ist, wenn man eine Dissonanz in die andere auflöset. Es geschicht dieses aber nur in der galanten Schreibart. Man sehe folgende Exempel.

No. 1.

a	a	g	f
f	f	e	d
c	h	c	d
F	G	A	H

e
c
g
C

No. 2.

	h	c
	g	a
f	f	e
	G	Fis

Bey

Bey No. 1. steiget nicht nur die None, wovon aber hier nicht eigentlich die Rede ist, auf eine Septime; sondern auch die Septime auf die verminderte Quinte herab. Dieser Fall lässet sich am besten aus der **Verbeißung oder Auslassung einer nachschlagenden Harmonie**, in welche die None und Septime resolviren sollten, erklären, wie man aus dem Schemate bey No. 3. siehet. Bey No. 2. gehet die Septime auf eine andere Septime herab. Hier findet die vorige Erklärung ebenfals statt, wie man nach Anleitung folgender No. 4. siehet, ob man gleich auch das Ding, wie bey No. 5. betrachten kann. Alsdenn hat die Septime fis-e bey No. 2. anticipiret.

No. 3.

a	a	g	g	f	f
f	f	—	e	—	d
c	h	—	c	—	d
F	G	—	A	—	H

cet. f

No. 4.

h	c	c	
g	g	a	
f	e	e	
G	—	Fis	
1/8	1/8	1/4	

oder f

No. 5.

h	c	—	
g	g	a	
f	e	—	
G	G	Fis	
1/4	1/8	1/8	

Der **zweyte Fall der unvorbereiteten Dissonanzen** findet nur bey gewissen Septimen und davon abstammenden Sätzen, in der galanten Schreibart Statt. Diese Septimenaccorde sind **erstlich**, der **Septimenaccord der Dominante**, z. E. g h d f in C dur; und **zweytens** und **drittens** die **mit dem verminderten Dreyklange** verbundne **kleine** und **verminderte Septime**, z. E. h d f a, und gis h d f. In der gearbeiteten Schreibart müssen hingegen alle diese Septimensätze gehörig vorbereitet werden, und selbst in der galanten Schreibart ist es, bey gewissen harmonischen Folgen gut, daß, wenn auch das oberste Ende der Septime nicht vorbereitet wird, man wenigstens den untersten Theil derselben vorhergehen lässet. Der freye Anschlag der verzeichneten Dissonanzen hebet indessen im geringsten nicht die Verbindlichkeit der Auflösung auf, und selbiger kann in verschiedenen Fällen als eine **Anticipation oder Vorausnahme einer nachschlagenden Septime** erkläret werden. So muß z. E. das Exempel bey Tab. III. fig. 34. so wie bey fig. 35. verstanden werden.

Die-

Diejenigen irren sich, die in dem freyen Anschlage dieser Septimensätze eine Vorbereitung finden wollen, indem sie z. E. in nachstehender Folge

cis | c
a | d

nur bloß auf die Stuffe, worauf c und cis steht, und nicht auf die Größe der Stuffe Acht haben. So lange c und cis nicht einerley ist, sondern um einen chromatischen halben Ton differiret: so lange kann nicht c mit cis vorbereitet werden. Wenn cis für c stehen könnte, so müßte a cis e auch für a c e gebraucht werden u. s. w.

5) Die Septime kann in einem gewissen Falle ohne Resolution gebraucht werden. Dieser Fall ist, wenn der Baß stuffenweise steigt oder fällt, z. E.

7 6 | 6 7 8
c d e f | f e d c

Man verdoppelt in diesem Satze die Prime, oder die Terz, wenn man die Quinte weglässet.

Hier kömmt der oberste Terminus der Septime, ehe er als dissonirend gehöret wird, consonirend vor, und verwandelt sich wieder, nachdem er als dissonirend gehöret worden, in eine Consonanz. Auf solche Art gebrauchte Septimen werden insgemein, obwohl irrig, **durchgehende Septimen** genennet. Denn sie heißen mit ihrem wahren Nahmen **stillstehende** oder **nicht resolvirende Septimen.** Sie gehören zwar ihrem Ursprunge nach nicht eigentlich in diesen Absatz. Unterdessen kaun man sie gelegentlich mitnehmen. **Durchgehende oder nachschlagende Septimen** sind, welche nach einer Hauptharmonie auf dem liegenbleibenden Baßtone vorkommen, und eine bloße Nebenharmonie machen, als:

8 7 | 3
g | c

6) Bey dem Vorbereiten und Auflösen der Septime ist, so wie bey einer jeden andern Dissonanz, regelmäßiger Weise, in Acht zu nehmen, daß das **Vorbereiten in Arsi, das Anschlagen in der folgenden Thesi, und das Auflösen wieder in Arsi geschehen muß,** z. E. fig. 3. Tab. II. Doch kann die Auflösung auch mit einer nachschlagenden Note in der zergliederten Thesi geschehen, ohne den eigentlichen schlimmen Tacttheil zu erwarten, z. E.

1/4		1/5	1/5	1/4								1/4	1/4				
c		c	h	d						c		c	h				
g		f		f		anstatt				g		f	f				
e		d		h						e		d	d				
		1/4															

In einer Kette von Bindungen, worinnen in zwoen Stimmen Bindungen vorkommen, findet in Absicht auf die Regel von der Vorbereitung, dem Anschlage und der Auflösung, eine Ausnahme Statt, jedoch nur bey der zuletzt, und nicht bey der zuerst erscheinenden Bindung. Man sehe das zweyte Schema bey fig. 1. Tab. II. Die zuerst kommende Bindung ist allhier in der Oberstimme, und fänget mit der Septime g - f, regelmäßig an. Die zweyte Bindung ist allhier im Tenor, und fänget mit der Septime c - h, der gemachten Ausnahme zu Folge an. In der galanten Schreibart haben alle drey Arten von Septimensätzen, die unvorbereitet erscheinen können, z. E. d fis a c, h d f a, und gis h d f, die Erlaubniß, sich in jedem Tacttheile, wo sie wollen, hören zu lassen.

7) Es ist oben gesagt worden, daß wer das Tractament der Septime versteht, auch mit den umgekehrten Sätzen derselben umzugehen weiß. Man sehe zur Erläuterung folgendes Exempel:

f		f	e		f		f	e		f		f	e		d		h	c		
d		h	c		d		d	c		d		h	c		a		g	g		
a		g	g		a		g	g		a		g	g		d		d	e		
D		G	C		D		H	C		D		D	E		F		F	E		

Septimensatz. Sextquint. Satz. Terzquartenacc. Secundenacc.

8) Die kleine Septime kann vor ihrer Auflösung zu einer verminderten; und die große zu einer kleinen werden, wenn der Baß um einen chromatischen halben Ton steiget, z. E.

f		f	—	e		h		h	—	a	
d		g	gis	a		g		c	cis	d	

9) Die Auflösung wird öfters durch eingeschobne Sätze aufgehalten, z. E.

h	h	a	c	c	h		c	c	—	—	h
g	g	fis	a	a	g			fis	g	a	d
Cis	D	—	Dis	E	—			d	e	fis	G

10) So lange die Septimenharmonie zum Grunde liegt, ist es der Stimme, die die Septime hat, erlaubt, ein ander Intervall aus dem Umfange des Septimenaccordes, nach dem Anschlag der Septime, im Durchgang zu berühren, bevor man die Dissonanz auflöset, z. E.

g	g c f	f h e
e	a — d	g — c

cet.

Man nennet dieses Verfahren eine Zergliederung der dissonirenden Harmonie.

11) Die Septimenharmonie kann im galanten Styl in einen von ihr entstehenden Accord verwandelt, und alsdenn aufgelöset werden, als:

f f	f e
d d	d c
h g	g g
g H	C —

Man nennet dieses Verfahren eine Versetzung der dissonirenden Harmonie vor der Auflösung. Das zweyte Exempel von der Anmerkung bey 9) gehöret auch hieher.

12) Wenn man die Dissonanz nicht in derjenigen Stimme auflöset, in welcher sie angeschlagen worden, so heißet man dieses die Auflösung verwechseln. Dieses kann auf dreyerley Art geschehen, wie ich nach Anleitung folgender Exempel zeigen werde.

No. 1.				No. 2.			No. 3.			
f d h	c		f h d	g		g g a
d h f	e		g — f	e		d c c
G — —	C					H A fis

Bey No. 1. bleibt das Fundament, und es werden nichts als die Oberstimmen, unter sich verwechselt. Wider diese Art der verwechselten Auflösung im galanten Styl ist nichts einzuwenden.

Bey No. 2. wird die Gestalt des dissonirenden Satzes verändert, und zwar allhier aus dem Septimensatze ein umgekehrter Secundensatz gemachet,

chet, ehe die Auflösung erfolget. Auch hierwider ist in der galanten Schreibart nichts einzuwenden.

Aber die Art der verwechselten Auflösung bey No. 3. ist grundfalsch und unregelmäßig, es mag sie brauchen wer sie will. Reine Setzer verbessern diesen Satz durch eine nachschlagende auflösende Note folgender gestalt, wenn auch die Ziffern des G. B. das Gegentheil sagen.

g	g	fis	a
d	c	—	c
H	A	—	fis

13) Die Auflösung pflegt öfters im galanten Styl, jedoch nur in denen des freyen Anschlages fähigen Septimensätzen, versteckt zu werden. Soll sie zu Gehör kommen, so muß der Generalbaß gespielet werden. Man sehe folgendes Exempel:

Generalbaß.

f	h	c		h	c
G	—	a		f	e
				d	c
				G	A

§. 42.

Wir kommen nach unsern Anmerkungen über den Septimenaccord, zu dem davon abstammenden Sextquintenaccord, in Absicht auf welchen zu merken ist:

1) daß die Quinte in diesem Accorde die Septime des Stammaccordes vorstellet und dissoniret. Sie muß also vorbereitet und aufgelöset werden. Doch kann sie, wenn sie vermindert ist, (in welchem Falle der Sextquintenaccord entweder von dem Septimenaccord der Dominante, oder von dem verminderten Septimenaccorde herstammet,) in der galanten Schreibart unvorbereitet erscheinen. Wie es aber bey denen des freyen Anschlages fähigen Septimenaccorden gut ist, wenn der Baß schon lieget, so ist es bey den Sextquintenaccorden von dieser Art gut, wenn die Sexte schon vorhanden ist. Die Quinte richtet sich übrigens in ihrer Auflösung nach der Septime, von welcher sie herstammet, und gehet einen Grad unter sich, wenn solche unter sich geht.

2) Wenn er dreystimmig gemacht werden soll, so muß nothwendig die Terz wegbleiben; denn sobald die Sexte oder Quinte weggelassen

lassen wird, so ist keine Spur vom Sextquintensatze mehr da. In vierstimmigen Orgelpuncten wird die Terz ebenfalls ausgelassen, und dafür der Grundton mit der Octave verdoppelt. Herr Bach bedienet sich zur Vorstellung des Sextquintenaccords von dieser Art des telemannischen halben Bogens über der Signatur 6 und 5 des Satzes.

2) Man findet manchesmahl in Compositionen, die nicht im ordentlichen vierstimmigen Satze gedacht sind, ungeschickte Bezifferungen, wo man, durch Verdoppelung der Prime mit der Octave, den Sextquintenaccord fünfstimmig machen muß, um nicht wider die Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen zu fehlen. Herr Bach hat sich die Mühe gegeben, einige Exempel davon zusammen zu tragen, die ich hieher setzen will, als:

No. 1. No. 2. No. 3. No. 4.

	No. 1.	No. 2.	No. 3.	No. 4.
	8 6 6	6	6*	6 b9 8 5 7 —
6	9 5 4 *	6 5 7 3	5 76	b *
c	d d e e a	e f g c	h c	g a d

In einem regelmäßigen vierstimmigen Satze muß allhier bey No. 1. zu dem zweyten d nicht der Sextquinten- sondern entweder der simple Sextensatz oder Dreyklang genommen werden. Bey No. 2. muß die Septime zu g nicht in den Anschlag, sondern in den Durchgang kommen, nemlich 87. Bey No. 3. muß das c nicht mit 7, sondern mit der None und der übermäßigen Quinte ꝛc. bezeichnet werden; und bey No. 4. muß die Septime von a wegbleiben, und nichts als None, Quinte und Terz gemachet werden.

Es fällt mir bey dieser Gelegenheit ein anderes böses Exempel ein, nemlich das folgende:

3/4	6 7	6	
	5 3	5	
d	f g c	e f cet.	

Wer dieses folgender maßen accompagniren wollte,

	d	d	d				d	c	h
No. 1.	a	c	h	cet,	oder	No. 2.	a	a	f
	f	a	f				f	d	d
	D	F	G				D	F	G

der würde bey No. 1. zwischen dem Alt und Basse heßliche Quinten machen, und bey No. 2. würde er in die Dissonanzen hineinplumpen, ohne sie gehörig vorbereitet zu haben. Wie ist dem Dinge nun zu helfen, wenn ein so irregulärer Satz vorkömmt? Entweder muß man das Accompagnement fünfstimmig machen, oder man muß, wenn es vierstimmig bleiben soll, mit einigen Stimmen künsteln, und pitzeln, und um eine folgende Dissonanz zu vorbereiten, in dem vorhergehenden Griffe, eine Stimme aus ihrer Stuffe auf- oder abwärts gehen, und nachschlagen lassen. Bey allem diesen aber kommt nichts gutes heraus, indem der Satz schon in sich nichts tauget.

4) So wie man stillstehende Septimensätze hat, so hat man auch stillstehende, oder nicht resolvirende, insgemein, obwohl irrig, genannte durchgehende Sextquintenaccorde. Wenn selbige in dreystimmigen Aufsätzen vorkommen, so lässet man die Terz weg, z. E.

g	c	e	g	h	d	g	a	h	g	g	e	g	c	h	g	e	g

Da sowohl in dem stillstehenden Septimen- als stillstehenden Sextquinten- Terzquarten- und Secundenaccorde ein Orgelpunct herrschet, und zwar in den dreyen erstern ein umgekehrter oder versetzter: so gehören sie in Absicht auf ihre Abstammung, im geringsten nicht in dieses Capitel, sondern in das von den unterschobnen Accorden. Wir werden sie also an einem andern Orte noch einmahl bekommen, und ich will erinnern, daß sie allhier nur gelegentlich angeführet werden. Einige Componisten bedienen sich dieses stillstehenden Sextquintenaccordes bey Halbschlüssen.

5) Was in dem vorhergehenden §. 41. bey 6) 8) 9) 10) 11) 12) von der Vorbereitung der Septime in Arsi ꝛc. ingleichen von der Verwandlung der Dissonanz in eine andere Klanggröße aus eben derselben Stuffe; ferner von der Aufhaltung der Auflösung, von der Zergliederung der dissonirenden Harmonie, von der Versetzung derselben von der Auflösung, und von der erlaubten Verwechselung der Auflösung gesaget worden ist, gilt alles mit gehöriger Application vom Sextquintenaccorde. Wie ferner der freye Anschlag gewisser

wisser Septimensätze durch die Anticipation einer nachschlagenden Note erkläret wird: also muß eben dadurch der freye Anschlag gewisser Sextquintensätze erkläret werden. Also ist No. 1. wie No. 2. in folgenden Exempeln zu verstehen.

			6		6		6							
No. 1.	5		4*	5b	4	5b		No. 2.	65		*	65b	3	65b
	gis		g	fis	f	e			gis		a	g	fis	g	f	e

6) Wegen des Sextquintenaccords, worinnen die **Serte übermäßig** ist, merke man, daß die **Quinte** entweder durch eine unumgänglich nöthige Verwechselung der Partien aufgelöset werden muß, um keine böse Quintenfolgen hervorzubringen; oder daß ihre Auflösung aufgehalten, und sie vor ihrer Auflösung in eine Sexte verwandelt werden muß. Das erstere geschicht, wenn nach dem Accorde der übermäßigen Sexte der vollkommene Dreyklang folget, wie bey fig. 54. (a) und (c) Tab. I. Die Exempel bey (b) und (d) taugen nicht. Das andere geschicht, wenn nach dem Accorde der übermäßigen Sexte der Sextquartenaccord, oder der Sextseptimenaccord mit der Quarte folget wie bey fig. 14. Tab. III. Die **übermäßige Sexte** gehet allezeit zu ihrer Auflösung einen Grad über sich, und lieget nicht vorher, außer wenn sie in dem vorhergehenden Accorde eine große Sexte abgegeben.

§. 43.

Wegen des **Terzquartenaccords** ist zu merken:

1) daß die **Terz** in diesem Accorde die Septime des Stammaccordes vorstellet, und dissoniret. Sie muß also vorbereitet und aufgelöset werden. Doch ist es allenfalls in der galanten Schreibart genug, wenn nur die **Quarte** vorherlieget; und der Terzquartenaccord mit der **übermäßigen Quarte**, auf der Quarte einer weichen Tonart, kömmt in der galanten Schreibart, öfters auf allen Seiten unvorbereitet vor. In einer Bindungskette findet man unsern Accord bey fig. 2. Tab. II. im zweyten Exempel, wo man siehet, daß die Terz allezeit einen Grad unter sich gehet, so wie die Septime, von welcher sie herstammet. Was es sonsten mit der Quarte in diesem Accorde für eine Beschaffenheit habe, ist in meinen Anmerkungen über Herrn Sorgens G. B. Capit. VIII. gesaget worden.

2) Dreystimmig kann dieser Accord nicht ohne Bedingung gebrauchet werden; denn, wenn man die Terz, das Hauptintervall dieses Satzes weglässet, so bleibt ein Sextquartenaccord übrig; und wenn die Quarte weggethan wird, so bleibt ein Sextenaccord zurück. Thut man endlich die Sexte weg, so bleibt zwar der Character des Terzquartenaccords völlig übrig; aber der Satz klinget zu leer, zumahl wenn die Terz und Quarte zerstreut liegen, und eine Septime gegen einander machen. Am leidlichsten thut er in diesem lezten Falle, wenn die Terz und Quarte, in der Weite einer Secunde, dichte neben einander genommen werden. Man kann allhier keinen andern Terzquartensatz, als den mit der übermäßigen Quarte, auf der vierten Stuffe einer weichen Tonart, ausnehmen, als welcher, in was für einer Lage es sey, ohne die Sexte, und also dreystimmig, harmonisch genug gebraucht werden kann.

3) In dem Terzquartenaccord mit der übermäßigen Sexte, muß außer der Terz annoch die Sexte aufgelöset werden; und diese lezte gehet, so wie in dem simpeln übermäßigen Sexten- und hernach in dem übermäßigen Sextquintenaccord, einen Grad über sich, z. E. wie bey fig. 14. Tab. II. Die elliptischen oder catachrestischen Auflösungen, sowohl dieses, als aller übrigen Sätze, haben allezeit eine gewisse Figur zum Grunde. Wenn man also in dem vorhergehenden Accord, die übermäßige Sexte auf eine Septime heruntergehen lässet, wie bey No. 1. so muß solches, wie bey No. 2. erkläret werden, d. i. durch die Anticipation einer nachschlagenden Septime.

No. 1.	e	dis	d		No. 2.	e	dis	e	— d	
	h	h	h			h	h	h		
	gis	a	gis	cet.		gis	a	gis		cet.
	e	f	e			e	f	e		

Man verstehet durch elliptische oder catachrestische Auflösung eine uneigentliche Auflösung, die nicht in die Octave, Quinte, Terz oder Sexte geschicht. Mit dem Vorherliegen der übermäßigen Sexte in dem gegenwärtigen Accorde ist es wie mit dem übermäßigen Sexten- und Sextquintenaccorde beschaffen. Sie kann nicht bequem vorherliegen, wenn sie nicht in dem vorhergehenden Accorde als große Sexte zuvor gebrauchet worden, z. E.

e	dis	e
h	h	h
h	a	gis
g	fis	e

4) Was im vorhergehenden §. 42. bey 5) von dem Sextquintenaccord gesaget worden ist, gilt alles mit gehöriger Anwendung von dem Terzquartenaccord.

5) Es ist gewiß, daß, so wie man aus Ursachen ein dreystimmiges Accompagnement zulässet, man ebenfalls ein fünf- und mehrstimmiges zulassen kann, und muß. Das fünfstimmige ist hauptsächlich bey Bezifferungen und Consecutionen nöthig, die für den vierstimmigen Satz ungeschickt sind. (Da hier nicht von der Execution die Rede ist, welche ein weniger oder mehrstimmiges Accompagnement erfordern kann, so haben wir bloß mit harmonischen Ursachen zu thun.) Wenn sich also in dem Generalbasse zu einem galanten Tonstücke Fälle finden, wo eine Dissonanz nicht gehörig vorbereitet oder aufgelöset werden könnte, wenn man beym vierstimmigen Accompagnement bliebe, so muß man ohne Zweifel das fünfstimmige brauchen, und z. E. zu dem Ende den Terzquartenaccord mit der Octave des Grundtons verdoppeln, als wie bey fig. 15. Tab. III. Für einen vierstimmigen Satz ist allhier zuviel vorhanden, und in selbigem müßte es heißen, wie bey fig. 16. Tab. III.

6) Bey dem stillstehenden Terzquartenaccord, davon man bey fig. 17. Tab. III. ein Exempel siehet, erinnere man sich dessen, was vom stillstehenden Sextquinten- und Septimensatze gesaget ist.

7) Es ist eine gegründete Regel, welche in dem gearbeiteten Satze durchaus alle melodische Fortschreitungen in die übermäßigen Intervalle, es sey, in welcher Stimme es wolle, verbietet, und dafür die umgekehrte Fortschreitung in die verminderten Intervalle anweiset. Nach dieser Regel muß man für die Fortschreitung in die übermäßige Quarte, die in die falsche Quinte; anstatt der in die übermäßige Quinte, die in die verminderte Quar-, u. s. w. erwählen, und in der Harmonie muß man, wenn in den Oberstimmen die Gefahr einer verbotnen Fortschreitung vorhanden ist, entweder aus einem Accorde ein Intervall weglassen, oder eines verdoppeln, nach Beschaffenheit der Umstände. Also wer-

den die bösen Progreßionen bey fig. 57. Tab. I. bey fig. 59; und die bey fig. 58. bey fig. 60 verbessert. Die galante Schreibart erlaubet nun zwar, in gewissen Fällen der Melodie die Fortschreitung in die übermäßige Secunde, ja wohl gar die in die übermäßige Quarte, jedoch nur in Sologesängen. Indeßen können in der harmonischen Begleitung dazu nirgends, es mag seyn in welcher Stimme es wolle, diese Fortschreitungen Statt finden, ein Paar Fälle in Absicht auf die übermäßige Secunde im dreystimmigen Accompagnement ausgenommen; denn im vierstimmigen, und zumahl im getheilten, ist diese Progreßion leicht zu vermeiden, wenn sie auch in der Melodie des Sologesanges vorkömmt. Die besagten Fälle sind bey Fig. 18. und 19 Tab. III. zu sehen. (Das leztere Exempel ist die Ursache, warum ich Gelegenheit genommen, von der Fortschreitung in die übermäßige Secunde allhier zu sprechen.) Wie man diese Fortschreitung im vierstimmigen Satze mit weniger Veränderung in der Harmonie vermeiden könne, findet man bey Fig. 20. und 21.

§. 44.

Wegen des Secundenaccords ist zu merken:

1) daß das untere Ende deßelben, und also der Baß, die Dißonanz enthält, indem der Stammaccord der Septime allhier auf dem Kopfe steht. Es muß also der Baß vorbereitet und aufgelöset werden. Die Auflösung geschicht, wenn derselbe einen Grad unter sich gehet. Man sehe Tab. II. Fig. 4. In dem Secundenaccord auf der vierten Tonseyte, worinnen die übermäßige Quarte ist, ist es allenfalls im galanten Satze genug, wenn das obere Ende der Secunde vorherliegt. Dieses obere Ende hat sonsten alle mögliche Freyheit in dem Secundenaccorde, indem es verdoppelt werden, und sich hinbewegen kann, wo es will. Auch die Quarte hat in diesem Accorde alle mögliche Freyheit, wie man davon in meinen Anmerkungen über Herrn Sorgens G. B. Cap. VIII. mehrere Nachricht findet.

2) Im dreystimmigen Satze und Accompagnement bleibt die Sexte weg.

3) Zwischen der Secunde und der None ist der Unterscheid, daß bey der erstern das unterste Ende, und bey der leztern das obere Ende die Dißonanz enthält. Bey der Secunde hat also das untere, und bey der None das obere Ende eine gemeßne Fortschreitung. Hingegen hat das obere Ende einer Secunde, und das untere einer None alle mögliche Freyheit. Dieses Unterscheids ungeachtet geschicht es, daß, gewiße Nonensätze ausgenommen, alle übrige mit der Secunde vermischet werden. Ist man es einmahl von Jugend auf, dem Schlendrian zu Folge, so gewohnt, in den Nonensätzen, wovon die Rede ist, die None mit der Signatur der Secunde im Generalbaße vorzustellen, oder hält man einer vorhergehenden oder nachfolgenden Signatur wegen, die mit 2, für geschickter, als die mit 9, welches sich noch einigermaßen hören läßet: so sollte man dem Zeichen der Secunde wenigstens ein anderes Zeichen beyfügen, um dadurch das *Scimus* zu erkennen zu geben. Meines Erachtens schickten sich gar bequem ein paar Halbzirkel dazu, womit man die 2 umgeben könnte. Scheint jemanden diese Erfindung lächerlich zu seyn, so ist es noch lächerlicher, eine None und Secunde mit einander zu vermengen. Ich will diejenigen Nonensätze, die man mit dem Secundenaccorde vermischt, so viel deren hieher gehören, anzeigen. Der 1)ste ist ein **stillstehender unterschobner Accord**, insgemein und zwar doppelt fehlerhaft, **durchgehender Secundenaccord** genannt. Es wird unten an seinem rechten Orte mehrers davon gesprochen werden. Ich will allhier nur bemerken, daß zu der sogenannten Secunde nichts als die Quarte im dreystimmigen Satze genommen wird. Soll er aber vierstimmig seyn, so verdoppelt man den Grundton mit der Octave. Man sehe Tab. III. Fig. 22. Man bemerke hier zugleich, daß man sich zur Bezeichnung der Octave der Prime, insgemein der Ziffer 1 in diesem Falle zu bedienen pflegt. Der 2)te ist ein **übermäßiger Nonenaccord** mit der übermäßigen Quarte und großen Sexte. Man sehe Tab. II. Fig. 12. wo er der Gewohnheit zu Folge mit 2 bemerket ist. Da, so wie in allen Secundenaccorden, also auch in dem übermäßigen Secundenaccord, der unterste Terminus der Secunde zu seiner Auflösung heruntergehen muß, wie man bey Fig. 23. Tab. III. siehet: so ist ohne Zweifel nichts leichter

als den Unterscheid zwischen der Natur der beyden angeführten Sätze einzusehen. Auch in dem Exempel bey Fig. 24. Tab. III. ist eine übermäßige None, und keine Secunde vorhanden. Der Nonenaccord, wovon hier die Rede ist, hat seinen Platz auf der Sexte eines Moltons. Der 3)te Accord besteht aus der großen None, oder irrig sogenannten Secunde; aus der kleinen Sexte und reinen Quarte, und hat seinen Sitz auf der Sexte eines Durtons oder der Prime eines Moltons. Wenn der vorhergehende zweyte Satz, gehörig behandelt, in der strengsten Schreibart gebrauchet werden kann: so hat dieser dritte hingegen nirgends Statt, als in der galanten Composition, wo er zum Vorhalte des auf eben derselben Baßstuffe nach folgenden Dreyklanges dienet. Wie aber alle Vorhälte aus der Harmonie erkläret, und in selbiger ihren Grund haben müßen: also muß auch der Accord, wovon hier die Rede ist, in der Harmonie seinen Grund haben, und aus selbiger erkläret werden. Wir werden unten an seinem rechten Orte dieses thun, und allhier nur ein Exempel von ihm geben. Man sehe also fig. 25 u. 26. Tab. III. Der 4)te Accord besteht aus einer vermeinten kleinen Serunde, die entweder die reine oder verminderte Quarte, und, wenn er vierstimmig seyn soll, die kleine Sexte bey sich hat. Er findet nirgends als auf dem halben Tone der Finalseyte Statt, wo er zur Aufhaltung des Sextquintenaccords mit der falschen Quinte gebraucht wird, wie man bey fig. 27. Tab. III. siehet. Dieser sehr harte Verhalt gehöret nirgends hin als in die galante Schreibart.

4) So wie man durchgehende oder nachschlagende Septimensätze hat: so hat man auch Secundenaccorde von dieser Art; und so wie der freye Anschlag gewißer Septimen- und Sextquintensätze erkläret wird, auf eben die Art muß der freye Anschlag gewißer Secundenaccorde erkläret werden. Diese Secundenaccorde sind diejenigen, die von dem Septimenaccorde einer Dominante abstammen. Man sehe den §. 42. vom Sextquintenaccorde, bey 5) zurück, wo man hieher gehörige Exempel findet. Der in der Bezifferung der Secundensätze daselbst aus Uebereilung bestehen gebliebene Druckfehler wird von jedermann ohne Mühe zu verbeßern seyn.

V. Abſatz.

Vom Nonenaccord und den davon abſtammenden Sätzen.

§. 1.

Der Nonenaccord iſt ſeinem Urſprunge nach fünfſtimmig, und entſteht, wenn einem Septimenaccorde eine Terz unterwärts hinzugefüget wird, wie Seite 28. §. 7. gezeiget worden iſt. Er beſteht in ſeinem ganzen Umfange aus der Terz, Quinte, Septime und None, und behält in Anſehung ſeines characteriſtiſchen Intervalls, welches die None iſt, die völlige Fortſchreitung der Septime, aus deren Accorde er herſtammet. (Ich bin begierig zu wißen, wie der Herr Sorge, der aus eitler Luſt zu widerſprechen, und zwar was neues, aber was irriges zu lehren, den Nonenſatz vom Ueberſetzen einer Terz über den Septimenaccord herleiten will, das Tractament der None in Anſehung ihrer Fortſchreitung, d. i. ihrer Vorbereitung und Auflöſung, aus dem von ihm angenommen Septimenaccorde hervorgehen laßen wird. Wenn ich den Ton g unter den Septimenſatz h d f a ſtelle: ſo weiß ich ſogleich, wie die None g — a behandelt werden muß. Nun will ich aber den Ton a über den Septimenſatz g h d f ſtellen. Woher weiß ich da, wie die None g — a behandelt werden muß? Doch dieſes betrift nur die Methode hauptſächlich. Wie ſtehet es aber mit dem Gebrauch der None, vermittelſt weßen ſelbiger überall für ſeinen Stammaccord der Septime geſetzet wird, wie in denen Seite 29. angeführten Beyträgen ꝛc. von mir zur Genüge bewieſen worden? Iſt es drittens nicht lächerlich, ſo wie es der Herr Sorge macht, eine Hauptdißonanz außerhalb den Gränzen der Octave hervorzubringen, ohne ihren Grund innerhalb ſelbigen zu ſuchen? Da viertens nach der Lehre vom Unterſetzen, in allen Orgelpuncten, die nicht verſetzt oder umgekehrt ſind, der tiefſte Ton ein untergeſchobner uneigentlicher Grundton iſt, der bey Sätzen, welche die Gränzen der Octave überſteigen, weggeſchaft werden muß, wenn man den Zuſammenhang der Harmonie erklären will: ſo muß nach der Lehre vom Ueberſetzen in dergleichen Orgelpuncten der höchſte

Ton weggethan werden, um die Einrichtung der harmonischen Folgen zu erkennen. Nun gebe ich einem jeden zu überlegen, was für lächerliche Widersprüche in diesem Verfahren stecken. — Doch genug allhier von dieser Materie, die ich in meinen angezogenen Beyträgen weitläuftig abgehandelt habe.) Von dem Unterscheide der None und Secunde ist in dem vorhergehenden Absatze, §. 44. bey 3) genug gesaget worden.

§. 2.

Man unterscheidet den Nonenaccord 1) in den vollen Nonenaccord; 2) und 3) in den Nonenseptimenaccord mit der Terz oder der Quinte, und 3) in den schlechten Nonenaccord.

§. 3.

Der volle Nonenaccord ist der Nonenaccord in seinem ganzen Umfange, bestehend aus Terz, Quinte, Septime und None. Tab. I. Fig. 37. Die Hauptdissonanzen sind die None und Septime. Da niemahls eine andere als eine kleine oder große None zu dem vollen oder fünfstimmigen Nonenaccorde genommen wird: so löset sich solche allezeit abwärts. Die Septime gehet entweder mit ihr zugleich, oder erst in dem folgenden Satze herunter. Beyde Dissonanzen müssen gehörig vorbereitet werden. Man sehe Fig. 28. Tab. III. Wer diese Nonensätze in ihren Stammsätzen der Septime sehen will, der findet selbige bey Fig. 29. Die Septime in dem vollen Nonenaccorde ist entweder groß oder klein: die Quinte vermindert, rein oder übermässig; und die Terz groß oder klein. Die Signatur desselben kann nicht anders als mit allen vier Ziffern bewerkstelligt werden.

§. 4.

Der Nonenseptimenaccord mit der Terz, ist ein abgekürzter Nonenaccord so wie alle folgenden, und besteht aus der Terz, Septime und None. Tab. II. Fig. 6. im zweyten Schemate. Seine Signatur besteht aus der 9 und 7. Der Nonenseptimenaccord mit der Quinte, Tab. II. Fig. 6. im dritten Exempel, wird als ein etwas leerer Accord nicht leicht anders, als im Falle der Noth gebraucht. Mit der None und Septime hat es eben die Beschaffenheit in diesen beyden abgekürzten Nonensätzen, als in dem vollen, und es finden allhier keine andere Nonen, Septimen, Quinten und Terzen statt, als in dem vollen.

§. 5.

§. 5.

Der schlechte oder gemeine Nonenaccord bestehet aus der Terz, Quinte und None, Tab. II. Fig. 6. im ersten und vierten, und Fig. 7. im ersten und dritten Exempel. Seine Signatur ist die 9. In diesem Accorde findet die kleine, große und übermäßige Note statt. Mit den Quinten und Terzen bleibt es wie vorhin. Von der übermäßigen None, die einen Grad über sich aufgelöset wird, findet man ein Exempel bey Fig. 30. Tab. III. Im dreystimmgen Satze bleibet die Quinte aus den Nonenaccorden weg.

§. 6.

Es ist kein Fehler, die None auf zwo benachbarten Stuffen nahe an ihrem Grundtone zu nehmen, ob es gleich besser ist, wenn man es verhüten kann. Doch muß der Grundton, bey der Auflösung der None, nicht auf seiner Stuffe stehen bleiben, sondern eine Terz oder Sexte ꝛc. herabsteigen.

§. 7.

Der Nonenaccord findet allenthalben in der Tonleiter Platz, nur nicht auf der großen Sexte, noch den beyden Septimen des Moltons. Weder der volle Nonenaccord, noch der Nonenseptimenaccord von keinerley Gattung, kann auf der Prime eines Tons, er sey dur oder mol, bequem gemacht werden.

§. 8.

Man bedienet sich des schlechten und auch des Nonenseptimenaccords in dem galanten Styl öfters auf eine Art, die einem stillstehenden oder unresolvirenden Nonenaccord ähnlich siehet. Aber im Grunde ist wohl nichts anders als eine bloße Aufhaltung der Resolution dabey vermacht. Das merkwürdigste bey der Sache ist, daß der Nonenaccord sich bey diesem Processe in seinen Stammaccord der Septime verwandelt. Der Herr Bach ist der erste, der, so wie viele andere besondere Gänge, also auch diese beobachtet hat. Man sehe Tab. III Fig. 31 und 32. Von einer andern Art ist die Aufhaltung der Resolution des Nonenaccords bey Fig 33. in einem galanten dreystimmigen Satze, bey welchem man sich doppelte Ziffern erlaubet. Hier steiget die None mit der Septime über sich, bevor sich jene in die Quinte, und diese in die Terz auflöset. Der in diesem Exempel befindliche Septimennonen-

satz

satz aber wird in dem Absatz vom Undecimenaccord noch einmahl vorkommen, allwo er eher, als hier zu Hause gehöret, wenn man die Sache genau untersucht.

§. 9.

Alle Nonenaccorde, die von einem einer characteristischen Tonseyte zugehörigen Septimensatze herstammen, z. E. g h d f a, oder g h d f as, können bey liegendem Basse, ohne Vorbereitung der None oder Septime, im galanten Styl frey angeschlagen werden.

§. 10.

Folgende nachschlagende und durchgehende Nonenseptimensätze findet man im galanten dreystimmigen Satze, als:

2/4	es	d	c	b	a	3/4	g	g	a	g	g	—	f	e
	c	b	a	g	fis		e	e	f	e	e	—	d	g
	c	—	c	cis	d		c	g	——		g	a	h	c

§. 11.

Die Umkehrungen des Nonenaccords gehören theils unter die problematischen, theils unter die verwerflichen Sätze, wovon hernach geredet werden wird.

VI. Absatz.

Vom Undecimenaccord und den davon abstammenden Sätzen.

§. 12.

Der Undecimenaccord entstehet, wenn einem Septimenaccord eine Quinte unterwärts hinzugefüget wird, wie Seite 28. 29. §. 7. gezeiget worden ist. Wenn z. E. unter den Septimenaccord g h d f die Unterquinte c gesetzet wird, so macht der daraus erwachsende Accord c g h d f einen fünfstimmigen Satz, der von accuraten Tonlehrern ein Undecimenaccord genennet wird. Seine gemeine Benennung in der Praxi werden wir hernach hören. Hier ist nur annoch zu erinnern, daß man zwischen dem Grundtone des Undecimensatzes und seiner Quinte eine Terz supponiren muß, damit der Zusammenhang der Zeugung der Accorde nach vernünftigen Gründen erkläret werden könne. (Man

kann

kann hierüber meine Untersuchung der Sorgischen Lehre von den Dissonanzen im 2. und 3ten Stücke, V. Band der Beyträge weitläuftiger nachlesen.) Wenn wir dem zufolge zwischen c und g in dem angeführten fünfstimmigen Satze den Ton e setzen: so entstehet der sechsstimmige Satz c e g h d f, der zwar so wenig, als gewisse unnütze drey- und vierstimmige Stammaccorde, wovon oben geredet worden ist, in seinem ganzen Umfange in der practischen Ausübung Statt hat; aber nichts destoweniger gekannt seyn muß, wovon man in der Folge die Ursache einsehen wird. Was von dem Ueber- und Untersetzen oben beym Nonenaccord gesaget worden ist, gilt alles mit gehöriger Anwendung vom Undecimenaccord. Der Unterscheid der Quarte und Undecime bestehet darinnen, daß die Undecime in allen Fällen eine Dissonanz, und zwar eine vollkommne Dissonanz ist, weil sie die Septime vorstellet. Die Quarte hingegen hat fürs erste in den Mittelstimmen nicht nur alle Freyheiten einer Consonanz; sondern sie geniesset auch, gegen den Baß gestellet, als eine unvollkommne Dissonanz, verschiedene Prärogative, wie man in den Artikeln vom Sextquarten- Terzquarten- und Secundenaccorde gesehen hat. Man muß aber diese Prärogative nicht zu weit ausdehnen, wie Herr Sorge, und einer seiner Schüler, der Componist einiger Oden in den lyrischen, elegischen und epischen Poesien gethan hat hat, wovon man meine Anmerkungen über den Sorgischen G. B. im achten Capitel vom Sextquartenaccord, nachlesen kann. Solchen harmonischen Unsinn verstattet die Praxis nicht.

§. 13.

Die ins Gebiet der Undecime, (die ich hinfort der gemeinen, obwohl irrigen, Benennung gemäß Quarte nennen werde,) gehörenden Accorde sind folgende:

1) Der fünfstimmige Quartnonenaccord mit der Septime und Quinte. Die wahre Signatur desselben in lauter einfachen Zahlen ist die mit 9, 7, 5 und 4, und die falsche, in welcher die None für eine Secunde ausgegeben wird, die mit 7, 5, 4 und 2. Die Hauptdissonanzen in diesem Accorde sind die Quarte, None und Septime. a) Wenn derselbe auf der Prime einer Tonart gemacht wird, in welchem Falle er von dem Septimenaccorde der Dominante abstammet, so geschicht solches entweder bey

schon vorherliegenden, oder bey nicht vorherliegendem Baße. In dem ersten Falle können seine Dissonanzen nicht vorbereitet werden; aber in dem zweyten muß es geschehen, und in jedem müssen alle gehörig auflösen, welches geschicht, wenn die große Septime über sich, und die reine Quarte und None unter sich geht. Doch hat die None bey vorherliegendem Basse auch die Freyheit über sich zu gehen. Exempel vom fünfstimmigen Quartnonenaccord mit der Septime und Quinte setze man bey Fig. 36 und 37. Tab. III. Bey Fig. 36. geht der Stammaccord der Septime vor dem fünfstimmigen Quartnonensatze, zur Vorbereitung her. (Es wird hier vorausgesetzt, daß der Septimenaccord seine gehörige Vorbereitung zum voraus bekommen hat, oder daß er in der galanten Schreibart gebraucht wird.) Die Stammharmonie, für welche Fig. 37. steht, und worauf sich selbige beziehet, findet man bey Fig. 38. β) Wenn der Quartnonenaccord mit der Septime und Quinte auf der Mediante eines Moltons gemacht wird, so ist die Quinte übermäßig. Diese vierte Hauptdissonanz geht über sich, und alle übrige drey Hauptdissonanzen steigen zu ihrer Auflösung herunter. Tab. III. Fig. 39. Bey liegendem Basse kann dieser Satz auch auf die Art, wie bey Fig. 40. gehandhabet werden. γ) Wenn der fünfstimmige Quartnonenaccord auf den übrigen Stuffen einer Tonart gemacht wird, so gehet die Quarte, None und Septime allezeit herunter, und wenn es nicht mit einmahl geschehen kann, so thun sie es eine nach der andern, zuerst die Quarte, hernach die None, und so weiter. Hier findet kein liegender Baß statt, ausgenommen auf der Dominante in einem Orgelpunct. Die Vorbereitung bey dem beweglichen Basse geschicht ordentlicherweise entweder mit dem Stammaccord der Septime, oder dem von selbigen entstehenden Sextquintenaccorde, z. E. wie bey Fig. 41. Tab. III.

II) Der vierstimmige Quartnonenaccord mit der Septime ist ein abgekürzter (*) Accord von dem vorhergehenden. Seine Signa-

(*) Herr Sorge, von dessen artigen Ausdrücken man ein ganzes Wörterbuch schreiben könnte, bedienet sich anstatt abkürzen, der Wörter stranguliren, decolliren, erwürgen, den Hals brechen, u. s. w. und die Accorde nennet er Bestien ꝛc.

gnatur in einfachen Zahlen ist 9, 7, 4, statt deren aber sehr oft 7, 4, 2, aber irrig, gebraucht wird. Wenn man aus dem vorhergehenden fünfstimmigen Satze die Quinte wegthut: so hat man ein Exempel von diesem, indem es in Ansehung der Behandlung der Dissonanzen, gleiche Bewandniß mit ihm hat. a) Vermittelst einer Freyheit läßet man auf der Prime einer Tonart, wo die Septime und None groß sind, die Quarte aber rein ist, jedoch nur **bey liegendem Basse, und im Durchgange**, manchesmahl alle drey Intervallen über sich gehen, z. E. wie bey Fig. 54. Tab. III. β) Wenn die Septime weggelaßen, und der Accord dreystimmig gemacht wird, so hat sowohl die Quarte als None, **bey vorherliegendem Basse**, auf allen Stuffen, wo es die Modulation zuläßt, die Freyheit, sowohl herauf, als herunter zu gehen; z. E.

e f g	g f e
c d e	e d c
c ——	c ——

Das ist der irrig so genannte **durchgehende Secundenaccord** wovon Seite 67 geredet worden, und welcher mit dem verdoppelten Grundton vierstimmig ausgeübet wird. Die Umkehrung desselben giebt den **stillstehenden Septimensatz** aus 7, 3, wovon man Seite 57. und den stillstehenden **Sextquintenaccord**, wovon man Seite 62. gehöret hat.

III) Der vierstimmige **Quartnonenaccord mit der Quinte**, ist ein abgekürzter Accord von dem ersten. Seine Signatur ist 9 und 4. Man nehme von den Exempeln des fünfstimmigen Quartnonenaccordes die Septime weg, so hat man Exempel von diesem. α) Aus der Umkehrung dieses vierstimmigen Satzes entstehen zween **Quartseptimenaccorde mit der Terz**, von verschiedener Art, von welchen keiner mit dem bey der folgenden No. IV. zu vermengen ist. **Der erste** entsteht, wenn die Quarte und None des Stammsatzes ordentlich unter sich aufgelöset wird, nach der Art, wie bey Fig. 51. Tab. III. und man hernach selbigen dergestalt umgekehret, daß die None zur Basi gesetzet wird, wie bey Fig. 50. Ein so umgekehrter Accord ist nirgends als auf der Prime eines Tons zu gebrauchen, und sein Stammac-

cord ist gar nichts nütze. Der zweyte entsteht, wenn die None des Stammaccordes über sich aufgelöset wird, z. E. wie in dem fünfstimmigen Accord Fig. 37. bey oder, und man hernach den Accord auf eben die Art, wie vorhin, umkehret. Man sehe Fig. 42. Dieser Satz ist gut, und wird mit seinem wahren Namen ein stillstehender, aber insgemein ein durchgehender Quartseptimenaccord mit der Terz genennet. β) Im galanten Styl kömmt, mit Auslaßung der Quinte, der Quartnonenaccord sehr oft dreystimmig vor, wobey die Quarte zuweilen übermäßig ist, z. E.

c	h a
g	g f
e	f —

IV) Der vierstimmige Quartseptimenaccord mit der Quinte ist ein abgekürzter Accord von dem bey No. I). Man nehme aus den Exempeln desselben die None weg, so hat man Exempel von diesem. Seine Signatur ist 7, 5, 4. Dieser Satz erlaubet eine Umkehrung, wenn die Septime bey ihm klein ist, wie Fig. 43. Tab. III. und zwar entstehet von ihm α) ein Quartseptimenaccord mit der Terz, der mit 7, 4, 3 signirt wird, Fig. 44. β) ein Sextsecundenaccord mit der Quinte, der mit 6, 5, 2 bezeichnet wird, und nicht viel gebräuchlich ist. Fig. 45. Tab. III. und γ) ein Secundquintquartenaccord, der mit 5, 4, 2 vorgestellet wird, und wovon man bey Fig. 46. ein Exempel findet. Man wird aus der Verschiedenheit des Tractaments, den Unterscheid zwischen diesem Satze der Secundequintequarte, und und dem Quartnonenaccord mit der Quinte, mit leichter Mühe erkennen können. Wenn man nun begreifen kann, daß die None im Quartnonensatze keine Secunde, sondern eine None ist, warum ist solches nicht von den Accorden bey No. I. und II. zu begreiffen?

V) Der dreystimmige Quintquartenaccord, der vermittelst der Verdoppelung des Grundtons oder der Quinte vierstimmig ausgeübet, und entweder mit einer bloßen 4, oder mit 5 und 4 bezeichnet wird, ist zweyerley. Denn entweder geht die Quarte in dem folgenden Accorde sogleich zu ihrer Auflösung unter sich; oder sie verwandelt sich erst, durch Herabtretung des Basses um

eine

eine Stuffe, in eine Quinte, bevor die Auflösung erfolget. In dem ersten Falle ist der dreystimmige Quintquartenaccord nichts anders als eine Verkürzung des fünfstimmigen Satzes bey No. I. und also ein verkürzter Stammsatz. Um ihn noch näher kennen zu lernen, so nehme man dem vierstimmigen Quartseptimenaccorde bey No. IV. die Septime, Fig. 43. Tab. III. so hat man eine Idee von seiner dreystimmigen Beschaffenheit. Im zweyten Falle ist derselbe ein verkürzter Secundquintquartenaccord, und also ein umgekehrter Satz. Man thue von dessen Exempel bey Fig. 46. die Secunde weg: so hat man ein Exempel von ihm in seiner dreystimmigen Beschaffenheit. Der Quintquartenaccord von der ersten Gattung, der ein verkürzter Stammaccord ist, erlaubet eine Umkehrung, vermittelst welcher von ihm entstehet α) ein dreystimmiger Quartseptimenaccord, dessen man sich zur Aufhaltung des Sextquartenaccords bedienet. Um ihn vierstimmig auszuüben, kann nichts als der Baß mit der Octave verdoppelt werden. Sein Sitz ist die Dominante, Fig. 47. Tab. III. und in der galanten Schreibart auch die Prime, allwo die Septime darzu groß ist Fig. 48., nicht aber die zweyte Tonseyte, wo Herr Sorge ihn irrig zu gebrauchen gewohnt ist. Eine andere Bewandtniß hat es, wenn der Quartseptimenaccord zur Aufhaltung des Septimenaccordes dienet. Alsdenn aber ist er kein umgekehrter, sondern ein verkürzter Stammaccord der für den Quartseptimenaccord bey No. IV. gebraucht wird. Wenn man von dem zu diesem letzten Accorde gehörigen Exempel bey Fig. 43. Tab. III. die Quinte weggthut, so hat man einen Begriff von dem Quartseptimenaccorde, der zur Aufhaltung des Septimensatzes dienet; und das Exempel bey Fig. 49. wird noch mehrere Erläuterung davon geben. Sowohl der umgekehrte, als der ursprüngliche Quartseptimenaccord wird mit 7, 4 bezeichnet. β) Ein dreystimmiger Secundquintenaccord, dessen Signatur 5 und 2 ist, und in welchem, um ihn vierstimmig auszuüben, entweder die Quinte oder der oberste Terminus der Secunde verdoppelt werden muß. Man nehme von dem Exempel des Secundquintquartenaccords bey Fig. 46. die Quarte weg, und verdoppele die Quinte, so hat man ein Exempel.

VI) Der vierstimmige Sextnonenaccord mit der Terz, der mit

9 und 6 bezeichnet wird. Diesen Satz aus dem Grunde kennen zu lernen, muß man einen Undecimenaccord in seinem ganzen Umfange von sechs Tönen nehmen, selbigen durch Weglaßung der None und Septime auf vier Stimmen zurückführen, und hernach ihn dergestalt umkehren, daß die Terz zur Basi gesetzet wird. Man concipire z. E. den ganzen unnützen sechsstimmigen Undecimenaccord zu d, nemlich d f a cis e g, und laße die None e und Septime cis weg: so bleibt d f a g übrig. Man kehre den Accord um, und stelle den Ton f in den Baß, so kommt f g a d, als ein Sextnonenaccord, wovon die Rede ist. Man sehe Fig. 52. Tab. III.

§. 14.

Es geschiehet sehr oft in der galanten Schreibart, daß man bey einem beweglichen Basse, eine ganz symmetrische Folge von über sich gehenden Nonen und Septimen antrift, wie bey Fig. 53. Tab. III. Das galanteste was ein Accompagnateur thun kann, ist nun unstreitig, daß er entweder dreystimmig mitspielt, oder daß er die Sätze durch Hinzufügung der Quinte vierstimmig macht. Allein ohne Zweifel ist es noch besser, wenn er bey dergleichen Gängen fünfstimmig verfährt, und den ganzen Quartnonenaccord mit der Septime und Quinte nimmt, die None ordentlich unter sich auflöset, und, wenn eine kleine Septime vorkömmt, selbige liegen lässet, bis Gelegenheit zur Auflösung da ist. Die Gegenbewegung, die zwischen der Melodie und dem ganzen Umfang der Harmonie durch dieses Verfahren entsteht, kann nicht anders als von guter Wirkung seyn, und hernach ist es gut, den Quartnonenaccord im Satze anzuzeigen, als von welchem in der Folge mit 9 und 7 keine Spur äusserlich vorhanden ist. Man lese zurück, was Seite 71. 72. §. 8. von der Aufhaltung der Resolution des dreystimmigen Nonenseptimensatzes gesaget ist.

VII. Absatz.

Vom Terzdecimenaccord, und den davon abstammenden Sätzen.

§. 15.

Der Terzdecimenaccord entsteht, wenn einem Septimenaccord eine Septime unterwärts hinzugefüget wird, wie Seite 28. 29.

19. §. 7. gezeiget worden ist. Wenn z. E. unter den Septimenaccord gis h d f die Unterseptime A gesetzet wird: so macht der daraus erwachsende Accord einen fünfstimmigen Satz, der von accuraten Tonlehrern ein Terzdecimenaccord genennet wird. Seine Benennung in der Praxi werden wir hernach hören. Hier ist nur annoch zu erinnern, daß man zwischen dem Grundtone des Terzdecimensatzes und seiner Septime zwo Terzen supponiren muß, damit der Zusammenhang der Zeugung der Accorde nach vernünftigen Gründen erkläret werden könne. (Man sehe das 2 und 3 Stück des V. Bandes meiner Beyträge ꝛc. in der Untersuchung der sorgischen Lehre von den Dißonanzen.) Wenn wir dem zu Folge zwischen a und gis in dem angeführten fünfstimmigen Satze die Töne c und e setzen: so entsteht der siebenstimmige Satz a c e gis h d f, der zwar eben so wenig, als gewiße unnütze drey- und vierstimmige Stammaccorde, wovon oben geredet worden ist, in seinem ganzen Umfange in der practischen Ausübung Statt hat; aber nichts desto weniger gekannt seyn muß, wovon man die Ursache in der Folge einsehen wird. Was von dem Ueber- und Untersetzen oben beym Nonenaccord gesagt worden ist, gilt alles mit gehöriger Anwendung vom Terzdecimenaccord. Der Unterscheid der Sexte und Terzdecime besteht darinnen, daß die Sexte eine Consonanz ist, die ihren Gang nehmen kann, wohin sie will. Die Terzdecime hingegen ist zwar nicht an sich, aber gleichwohl durch ihre harmonische Verbindung, eine Dißonanz, die ihre gemeßne Fortschreitung hat, und zu ihrer Auflösung einen Grad unter sich gehen muß. Mit der Quarte ist es allhier wie mit der Quarte in den Undecimenaccorden bewandt. Sie ist im Grunde eine Undecime.

§. 16.

Die ins Gebiet der Terzdecime, (die ich hinführo der gemeinen, obwohl irrigen, Benennung gemäß, Sexte nennen werde,) gehörende Accorde sind folgende:

1) Der fünfstimmige Sextquartnonenaccord mit der Septime. Die wahre Signatur deßelben in lauter einfachen Zahlen ist die mit 9, 7, 6, 4, und die falsche, in welcher die None für eine Secunde ausgegeben wird, die mit 7, 6, 4 und 2. In diesem Accorde sind alle vier Intervalle über dem Grundton so viele Dißonanzen, die zusammen oder nach einander aufgelöset werden. Bey der Auflösung nach einander machet die Sexte den Anfang, hernach folget

die

die Quarte, alsdenn die None, und Septime, woferne nicht einige zugleich aufgelöset werden, ꝛc. Die Sexte und Quarte gehen unter sich; die None gehet nach der Beschaffenheit ihrer Größe, ingleichen der Tonstuffe, auf welcher der Accord gemachet wird, bald herauf bald herunter, wie man aus den Exempeln sehen wird. Bey liegendem Baße ist keine Vorbereitung möglich; bey einem beweglichen hingegen muß solche gehörig gemachet werden. Der Sextquartnonenaccord mit der Septime wird gemacht α) auf der **Prime einer weichen Tonart.** Tab. III. Fig. 55. Hier geht die Septime herauf, und die None kann herauf und heruntergehen, nachdem es die Umstände zulaßen, damit keine Quinten entstehen. β) auf der **Prime einer harten Tonart.** Wenn man die in A mol gehörige Exempel bey Fig. 55. in A Dur versetzet, so hat man Exempel davon. γ) auf der **Dominante einer weichen Tonart.** Tab. III. Fig. 56. δ) auf der **Dominante einer harten Tonart.** Man versetze das vorhergehende Exempel aus C mol in C dur, so hat man ein Exempel davon. ε) Auf der **Mediante eines Moltons** wie bey Fig. 57. Wenn man von allen diesen Sätzen die unterste Stimme wegthut: so entdecket sich entweder ein Stammseptimenaccord, oder nach Beschaffenheit der Lage der Stimmen, ein umgekehrter Satz davon, aus welchem sich die Erzeugung des Terzdecimenaccordes und seine Behandlung erklären läßet.

II) Der **vierstimmige Sextquartnonenaccord**, dessen wahre Bezifferung in einfachen Zahlen, mit 9, 6, 4, nicht aber, wie fälschlich öfters geschiehet, mit 6, 4, 2, verrichtet werden muß. Es ist schon oben Seite 67. 68 davon gesprochen worden. Dieser Accord hat seinen Platz auf der Prime, Mediante und Sexte der weichen, ingleichen der Sexte der harten Tonart, allwo er ordentlicher Weise bey einem beweglichen, d. i. nicht vorherliegenden Baße ausgeübet werden muß. Bey Fig. 25. und 26. Tab. III. findet man ihn auf der Sexte einer harten, und der Prime eines weichen Tons. Wenn man von dem Exempel bey Fig. 57. die Septime wegthut, so siehet man die Art, wie er auf der Mediante ausgeübet wird. Auf der Sexte einer weichen Tonart ist die None allezeit übermäßig. Es ist oben Seite 67 allwo von dem Unterscheide der None und Secunde die Rede gewesen, davon ein Exempel gelegentlich vorgekommen.

Wer aus folgenden Exempeln nicht den Unterscheid der None und Secunde erkennen kann, der muß nichts erkennen können. Man sehe:

c	d	—	c	h	h	c
a	h	—	a	f⌒	f	e
e	f	—	e	d⌒	d	c
a	a	gis	a	gis	a	-

III) Der vierstimmige **Sextseptimenaccord mit der Quarte**, dessen Signatur in einfachen Zahlen aus 7, 6, 4, besteht, und welcher bey beweglichen und unbeweglichen Bäßen gemacht wird. Man nehme von den Exempeln des fünfstimmigen Sextquartnonenaccordes mit der Septime, die None weg, so hat man Exempel davon, und zwar α) **auf der Prime einer weichen Tonart**, Tab. III. fig. 55. β) auf der **Dominante einer weichen Tonart**, fig. 56, und γ) auf der **Dominante einer harten Tonart**, wenn das vorhergehende Exempel aus dem Molton in einen Durton versetzet wird. Auf der Dominante einer weichen Tonart wird dieser Accord auch mit der großen Septime gemacht, um dem übermäßigen Sextquinaccord die Auflösung zu erleichtern, wie man Tab. III. fig. 14. im letzten Schemate gesehen hat. Der Stammseptimensatz ist allhier der dreyfach verminderte Septimenaccord, und zwar dis f a c in dem bey Fig. 14. vorhandnen Exempel.

IV) Der vierstimmige **Sextseptimenaccord mit der Terz**, der mit 7, 6, 3, abgebildet wird. Man concipire einen Terzdecimenaccord in seinem ganzen Umfang, z. E. in den Tönen g h d — f as c es. Man setze diesen unnützen Accord, mit Weglaßung der Quarte, None und Quinte, auf die Sexte, Septime und Terz g h es f zurück: so siehet man, was es mit dem Sextseptimenaccorde mit der Terz für eine Bewandtniß hat. Er wird auf der Dominante beyder Tonarten hauptsächlich gebraucht. Bey Fig. 58. Tab. III. findet man ein Exempel, welches aus C mol in C dur versetzet werden kann. Dieser Accord leydet eine Umkehrung, vermittelst welcher ein Secundterzenaccord mit der Quinte von ihm entsteht, der auf der Dominante des Moltons hauptsächlich Statt findet. Er entstehet alsdenn von einem nicht viel gebräuchlichen Sextseptimenaccord ꝛc. auf der characteristischen Septime des Moltons. Man

setze z. E. den Sextseptimenaccord ꝛc. bey Fig. 59. Tab. III. und kehre denselben dergestallt um, daß die Sexte zur Basi genommen wird, so zeiget sich der Secundterzaccord, wovon hier die Rede ist. Man sehe Fig. 60.

§. 16.

Wenn der Sextquartnonenaccord außerordentlicher Weise mit liegendem Baße ausgeübet wird, Fig. 61. Tab. III. so entspringet von ihm α) ein stillstehender Septimenaccord, bestehend aus Terz, Quinte und Septime, Fig. 62. β) ein vollständiger stillstehender Sextquintenaccord, Fig. 63. und γ) ein vollständiger stillstehender Terzquartenccaord, Fig. 64.] Man vergleiche mit diesen stillstehenden Dißonanzen die von Seite 75. In dem Sextquartnonenaccorde, wovon gehandelt wird, ist der Orgelpunct unten; und in drey davon abstammenden Sätzen ist er versetzt.

VIII. Absatz.

Von den problematischen und verwerflichen Umkehrungen und Versetzungen der untergeschobnen Accorde.

§. 1.

Ich verstehe durch problematische Umkehrungen eines Accordes solche Umkehrungen, die entweder nur in Orgelpuncten zugelaßen werden, oder die, wenn sie wegen des ihnen zukommenden Sitzes daselbst keinen Platz haben, annoch von unentschiedner Güte und Nutzen sind, indem ihre Stelle auf den Tonseyten, wo sie hingehören, mit bequemern Harmonien versehen werden kann. In diesem Falle sind alle Umkehrungen der fünf-vier-und dreystimmigen Nonensätze; die allerlezte ausgenommen, das ist diejenige, wo der Nonenaccord auf den Kopf gestellet, und die None des Satzes in den Baß gesetzet wird. Diese allerlezte Umkehrung, woferne sie nicht als eine Wechselharmonie in geschwinden Noten vorkömmt, gehöret nicht unter die problematischen, sondern unter die verwerflichen.

§. 14.

Die verwerflichen Umkehrungen eines Accordes sind entweder an sich verwerflich; oder sie sind es nur durch ihre Lage. In dem ersten Falle sind alle diejenigen, worinnen diese oder jene Dißonanz wider ihre Natur aufgelöset werden muß. Die in dem vorhergehenden §. angeführte verwerfliche Umkehrung des Nonenaccords ist von dieser Art, indem der oberste Theil der Septime stehen bleibt, und der unterste heruntergehen muß. In dem zweyten Falle sind alle diejenigen Umkehrungen, und Versetzungen, wo die Intervalle so nahe an einander stehen, daß sich keines gehörig ausdehnen, und daß der Accord also weder gehörig vorbereitet noch aufgelöset werden kann. Ich gebe ein Exempel mit dem fünfstimmigen Sextquartnonenccaord mit der Septime auf der Prime der harten Tonart ꝛc. Der Accord besteht aus C — h d f a und ist kein umgekehrter, sondern ein Stammaccord in seiner Art. Wenn hier der Grundton mit der Octave duplirt wird, und die Töne eine solche Lage bekommen, daß die Sexte, Septime, Octave und None dichte neben einander, in dem Raume einer Secunde genommen werden, als c — a h c d f: so ist dieses eine verwerfliche unharmonische Versetzung, die nichts tauget. So wenig in einer dreystimmigen Folge von nichts als Sextenaccorden, diejenige Lage gut gut ist, wo die Terz oben und die Sexte in der Mitte ist, weil dadurch garstige Quinten entstehen: so wenig ist diejenige Lage der Stimmen gut, wo sich die Intervalle nicht gehörig ihrer Natur nach ausbreiten können, weil dadurch wider die Vorbereitung und Auflösung Fehler entstehen. Was allhier von den Versetzungen gesagt ist, gilt alles mit gehöriger Anwendung von den Umkehrungen. Aber die Zeit und der Raum erlauben mir nicht, weder den Artikel von den verwerflichen Umkehrungen und Versetzungen, noch den von den problematischen Umkehrungen, anitzt aus dem Grunde abzuhandeln. Ich verspare also dieses anderswohin.

II. Abschnit.

von der harmonischen Fortschreitung der Intervallen.

§. 1.

Da es zweyerley Arten von Intervallen giebt, consonirende und dissonirende, so theilet sich dadurch dieser Abschnitt in zween Absätze, in deren erstem von der Fortschreitung der Consonanzen, und in dem zweyten von der Fortschreitung der Dissonanzen, gehandelt werden muß. Wir können aber nicht mehr als den ersten Absatz und annoch nur zum Theil allhier abhandeln, und versparen also den letztern auf die Folge dieses Werks.

§. 2.

Die harmonische Fortschreitung fasset in gewissem Verstande zugleich die melodische Fortschreitung in sich. Zu einer Harmonie gehören nemlich zum wenigsten zwo Stimmen. Jede Stimme macht ihre besondere oder ihre melodische Fortschreitung für sich. Diese beyde besondere Fortschreitungen zusammengenommen machen aber nur eine einzige harmonische Fortschreitung aus. In diesem Falle ist die melodische Fortschreitung in der harmonischen zugleich begriffen, und gehet uns also solche in so weit in diesen Blättern an.

§. 3.

In einem andern Verstande aber hänget die melodische Fortschreitung der Intervallen von den Regeln ab, die die Setzkunst nach Maaßgebung einer Stimme oder eines Instruments, nach der Beschaffenheit eines Tonstückes, nach der Beschaffenheit eines auszudrückenden Gegenstandes oder einer zu bildenden Leidenschaft, nach dem Inhalte und der Beschaffenheit des Textes, ingleichen nach Maßgebung der Regeln der Nachahmung u. s. w. vorschreibet. In diesem Verstande kann ein musikalisches Stück bey der reinsten Harmonie die verwerflichste Melodie, oder umgekehrt, bey einem sehr unreinen

reinen Satze eine vortrefliche Melodie haben. Diese Arten der melodischen Fortschreitung der Intervallen gehen uns hier nicht an.

Von der Fortschreitung der Consonanzen.

§. 1.

Die Fortschreitung der Consonanzen kann auf dreyerley Art geschehen, in gerader, ungerader und vermischter Bewegung.

1) Die **gerade**, (**gleiche**, oder **ähnliche**) **Bewegung**, ist, wenn zwo oder mehrere Stimmen stuffen- oder sprungweise, zugleich auf oder absteigen. Tab. III. Fig. 65.

2) Die **ungerade**, (**ungleiche**, **unähnliche**, **widrige** oder **Gegen**=) **Bewegung**, ist, wenn eine Stimme hinauf und die andere herunter geht, es mag nun aus- oder gegen einander, sprung- oder stuffenweise geschehen. Fig. 66.

Einige pflegen diejenige Art der widrigen Bewegung, da die Stimmen aus einander gehen, eine **abgesonderte Bewegung**, zu nennen.

3) Die **vermischte**- oder **Seitenbewegung**, ist, wenn eine Stimme sprung- oder stuffenweise fortgeht, und die andere bleibt. Fig. 67.

Einige fügen eine **vierte Bewegung** hinzu, die sie die **parallel Bewegung** nennen, und verstehen sie dadurch diejenige, wenn sich die Stimmen nicht von einer Stuffe zur andern fortbewegen, sondern in ihrem Einklange wiederhohlet werden. Fig. 68.

§. 2.

Da die Consonanzen von verschiedner Art und Gattung sind, und man besser durch eine Bewegung als die andere zu mancher Consonanz gehet: so hat man folgende, nach Anleitung dieser dreyfachen Bewegung, eingerichtete Hauptregeln in Obacht zu nehmen: α) Von einer vollkommnen Consonanz zu einer andern vollkommen gehet man entweder durch die Gegen- oder Seitenbewegung. β) Von einer vollkommnen Consonanz zu einer unvollkommen gehet man durch alle drey Bewegungen. γ) Von einer unvollkommnen Consonanz zu einer vollkommnen gehet man durch die Gegen- oder Seitenbewegung. δ) Von einer unvollkommnen Consonanz zu einer andern unvollkommnen gehet man durch alle drey Bewegungen.

Der Raum dieser Blätter aber erlaubet uns nicht mehr, als die erste Hauptregel abzuhandeln; weshalb wir die Erklärung der übrigen bis auf die nächste Fortsetzung verschieben.

Erklärung der ersten Hauptregel:

Von der Fortschreitung einer vollkommen Consonanz zu einer andern vollkommnen, oder: Von dem Gebrauche des Einklangs, der Octave und der Quinte.

Aus der Haupregel: daß man von einer vollkommnen Consonanz zu einer andern vollkommnen entweder durch die Gegen- oder Seitenbewegung gehen müsse, fliessen folgende besondere Regeln:

(I.) Man darf weder zween Einklänge, noch zwo Octaven in gerader Bewegung hintereinander setzen. z. E. Fig. 69. Tab. III. ingleichen Tab. I. Fig. 44.

Anmerkungen.

(1) Von solchen Compositionen, wo α) hin und wieder alle Partien im Einklange oder der Octave zusammen fortgehen, z. E. in Synfonien, Concerten, ꝛc. β) wo eben dieselbe Partie von verschiednen Instrumenten im Einklange oder der Octave gespielet wird, γ) wo die Singstimme mit einem Instrument im Einklang oder der Octave unterstützet wird, δ) wo der Baß in der tiefern oder höhern Octave, oder mit beyden zugleich, oder im Einklange verstärket wird, es mag seyn in einem Stücke mit einem oder mit mehrern Chören, u. s. w. ist hier so wenig die Rede, als von den Einklängen und Octaven in der parallel Bewegung, als welches alles gut ist, wenn es vernünftig damit zugehet. Wir haben es hier mit der Folge zweer Einklänge und Octaven zu thun, die an solchen Oertern aufstossen, wo die beyden Stimmen, kraft der Verbindlichkeit des Satzes, verschieden seyn sollen. Doch ist zu erinnern, daß man sowol in Ansehung der Quinten und Octaven besonders, als in Ansehung der Fortschreitung aller consonirenden Intervallen überhaupt, auf folgende Umstände Acht haben, und einen Fall von dem andern unterscheiden muß. Man muß nemlich allezeit erwegen:

α) Ob

α) Ob der Satz zwey- oder mehrstimmig ist. Manches ist in einem vielstimmigen Satze erlaubt, und in einem wenigstimmigen verboten, weil es allhier zu leer seyn würde; und umgekehrt ist manches in einem wenigstimmigen Satze erlaubt, was in einem vielstimmigen nicht statt findet; z. E. in einem Bicinio können die beyden Stimmen, terzen- oder sextenweise, die weitesten Sprünge zusammen machen. In einem vierstimmigen Satze hingegen ist es nicht erlaubt, auf eine ähnliche Art zu springen, zumahl in gerader Bewegung. Uebrigens wird nicht überall und in allen Fällen ein Satz von vier oder fünf Stimmen erfordert, eine Ausnahme wider eine Regel zu machen. So bald der Satz nur dreystimmig ist, so kann die dritte Stimme schon entweder vermittelst einer guten harmonischen Bewegung, welches man auch sonsten einen guten Progreß nennet, eine gnugsame Ausnahme verursachen.

β) Ob der Fortgang zwischen den äussersten Stimmen, d. i. der höchsten und tiefsten, oder zwischen einer äussersten und mittelsten, oder zwischen den Mittelstimmen alleine ist. In dem ersten Falle ist die Fortschreitung am meisten eingeschränkt, in dem andern weniger, und in dem dritten am wenigsten. Die Ursache davon ist leicht einzusehen. Die äussersten Stimmen fallen am schärfsten ins Gehör. Die mittelsten sind durch die äussersten bedeckt. Bey einer mittelsten und äussersten verdecket die letztere die Freiheit der ersten.

γ) Ob nur einerley Harmonie vorhanden ist, oder ob solche unterbrochen ist. In dem ersten Falle leidet eine Regel selten Ausnahme, in dem andern alle Augenblicke.

δ) Ob, wenn nur einerley Harmonien vorhanden ist, die dritte Stimme eine gute harmonische Bewegung macht.

ε) Ob das Zeitmaaß schnell oder langsam ist. Mancher Fortgang ist in der schnellen Bewegung erlaubt, und in der langsamen verboten, und umgekehrt, mancher in der langsamen Bewegung erlaubt, und in der geschwinden verboten.

ζ) Ob zwischen den beyden Intervallen ein Absatz und ob derselbe lang oder kurz ist, welches man aus den Pausen erkennet. Nach einem längern Absatze ist alles erlaubt, nach einem kürzern nicht so leicht.

η) Ob

η) Ob beyde Intervallen anschlagende Harmonien machen, oder ob eines davon durchgeht. Der Durchgang macht allenthalben Ausnahme, nur nicht bey Quinten und Octaven in gerader Bewegung.

θ) Ob man componirt, oder auf dem Claviere accompagnirt. Dorten ist vieles ein Fehler, was hier keiner ist.

ι) Ob die beyden Sätze, worinnen sich die beyden Intervallen befinden, consoniren oder dissoniren. Bey einem dissonirenden Satze kann eine Regel allezeit mehr Ausnahme leiden, als bey einem consonirenden.

Alle diese Umstände und Fälle muß man allezeit vor Augen haben, und ich erinnere solches nochmahls deswegen, weil es vielleicht geschehen könnte, daß solches nicht allezeit besonders angezeiget werden mögte. Es ist so wenig möglich, etwas ohne alle Ausnahme zu erlauben, als zu verbieten. Alles, was erlaubet ist, kann in allen Fällen nicht gleich gut seyn, und alles was verboten ist, in allen Fällen nicht gleich böse seyn. Die Umstände verändern die Sache. Es ist aber nicht möglich, alle Umstände aufzusuchen und aufzuzeichnen. Ein feines Gehör und eine gute Beurtheilungskraft müssen den Regeln zu Hülfe kommen. Das Papier macht es nicht allezeit aus. Es fällt mir hiebey annoch die Frage ein, ob man nicht wegen des Ausdrucks eine Ausnahme machen könne. Meines Erachtens nicht, und ich sehe gar nicht ab, wie der Ausdruck einen Fehler gut machen könne. Die Unsinnigkeit des Königs Saul vorzustellen, hätte Kuhnau nicht seine Zuflucht zu vier Quinten nehmen dürfen, und wer auf die Wörter Bisquinque mit jenem Italiäner, vermittelst einer kindischen Anspielung, zwo Quinten setzen wollte, würde eben so lächerlich verfahren, als jener Capellmeister, der das Krähen des Hahns von einem hinter der Orgel versteckten Oboisten vorstellen ließ.

(2) Der Fehler der Octave, worunter wir hinführe der Verwandschaft wegen, und zugleich zur Ersparung des Raums den Einklang begreiffen werden, wird durch keine dazwischen gesetzte kleine Pause gut gemacht. Durch kleine Pausen werden alle Pausen von den halben Noten im Allabrevetact an bis auf die Zwey und dreyßigtheile in langsamen Tactarten verstanden.

Mit

Mit dieser Regel hat es seine Richtigkeit, (α) **wenn der Satz nur zweystimmig ist, und die Pause die Stelle der Octave oder einer Dissonanz vertritt;** Da verbessert die Pause den Fehler der beyden Octaven nicht. Fig. 70. 71. 72. Tab. III. Steht sie aber an die Stelle einer andern Consonanz, wie bey Fig. 73. 74. so werden zwar die beyden Octaven bey Einschnitten gut geheissen. Nichts desto weniger sind solche, wenn der Satz regelmäßig rein seyn soll, zu vermeiden. Hingegen gehn sie auf die vorige Art in drey- und mehrstimmigen Sätzen an, es mag bey Einschnitten, oder an andern Orten seyn; Fig. 1. Tab. IV. (β) **Wenn der Satz zwar mehrstimmig ist,** die Pause aber, die allezeit den Platz der vorhergehenden Note vertritt, gegen die andere Stimme dissoniret, oder eine Octave macht, und die andern Stimmen keinen guten Fortgang haben, **d. i. wenn die beyden Octaven durch keinen eingeschobenen Satz von einander unterschieden sind.** Denn wenn dieses letztere geschicht, so sind die Octaven verbessert und gut, **indem die Regel nemlich allhier von zween unmittelbar auf einander folgenden und durch keinen andern Accord unterbrochnen Sätzen zu verstehen ist.** Dieserhalb ist wider die Fig. 2 Tab. IV. befindlichen Exempel nichts einzuwenden, so fürchterlich sie auch auf dem Papiere aussehen. Was saget man aber zu dem Fig. 4. (a) befindlichen Exempel, wo sich viele starke Octaven hinter einander befinden? Das Exempel ist problematisch. Die Wirkung davon ist ungefähr, wie die von der bey Fig. 4. (b) in brechenden Octaven fortgehenden Melodie. Ich will es nicht vertheidigen. Wenn übrigens die beyden Stimmen, die eine Octave zusammen machen, zusammen aufhören, und nach einer kleinen Pause wieder zugleich mit einer Octave eintreten: so wollen viele Tonmeister zwar in diesem Falle von der obigen Regel schlechterdings und ohne Bedingung eine Ausnahme machen. Allein die Ausnahme ist falsch, woferne es nicht auf eine gute Art **in einem zweystimmigen Satze** geschicht, und woferne **in einem Tricinio** die andern Stimmen nicht zugleich eine gute Bewegung dabey machen, so wie bey Fig. 3. Tab. IV. welches zur Noth angeht.

3) Der Fehler der Octave wird durch keine nachfolgende

durchgehende oder vorhergehende Wechselnote gut gemacht, in welchem Falle es immer seyn möge. Fig. 5.

4) Der Fehler der Octave wird durch keine in der Gegenbewegung dazwischen gesetzte unvollkommne Consonanz gehoben, Fig. 6. gesetzt, daß auch der Gang mit Nebennoten vermehret wird. Fig. 7. Tab. IV. Mit dieser Regel hat es seine Richtigkeit in einem wenigstimmigen Satze und in geschwinden Noten. In einem mehrstimmigen aber, wenn die Bewegung nicht zu geschwinde ist, und durch eine eingeschaltetete Harmonie die übrigen Stimmen einen guten Fortgang bekommen, haben auch die strengsten Harmonisten der vorigen Zeit dergleichen Octavenfolgen für verbessert und folglich für zulässig gehalten. Man sehe Fig. 8. Man findet so gar, daß die Alten öfters dergleichen Gänge ohne alle eingeschaltete veränderte Harmonie gebraucht haben. Fig. 9. Wenn zwischen die beyden Octaven die unvollkommne Consonanz **in gerader Bewegung** zu stehen kömmt, wie bey Fig. 10. so tauget solches in keiner reinen Composition. Hingegen können selbige auf die Art, wie bey Fig. 11. (a) **in der Abspielung eines Generalbasses** geduldet werden, ob es gleich auf die Art, wie bey Fig. 11. (b) besser ist. Bey den Alten findet man viele dergleichen Gänge in ihren ordentlichen Compositionen, doch nur in Polyphoniis und bey langsamer Bewegung.

(5) Der Fehler der Octave wird durch eine dazwischen gesetzte Quinte oder Quarte gehoben. Fig. 12. Tab. IV. Es geschieht aber solches allezeit besser in viel- als wenigstimmigen Sätzen.

(6) Mit den **nachschlagenden Octaven** in flüchtigen Gängen, Fig. 13. ingleichen **mit den Octaven in Brechungen**, Fig. 14. welche alle gut sind, wenn es vernünftig damit zugeht, und welche noch mit Nebennoten vermehret werden können, müssen die **durchgehenden Octaven**, welche nicht gut sind, und mit dem Ansehen des berühmtesten Melodisten nicht gerechtfertiget werden können, nicht vermenget werden. Fig. 15.

(7) Eine Octave, die **mit einer Manier** gemacht wird, ist auch eine Octave, und folglich deswegen verwerflich. Man sehe dergleichen Manierenoctaven bey Tab. IV. Fig. 16. (a). Die grosse und mehr als weibische Zärtlichkeit, womit einige Practiker zu spielen gewohnt sind, nebst der übertriebenen Veränderungssucht, bringet

get

get dergleichen Sätze öfters bis zum Eckel zum Vorschein, wenn sie der Componist noch etwann zu setzen vergessen hat, wie etwan bey Fig. 16. (b) wo die Nötchen, die die Manieren machen, ordentlich in den Tact mit eingetheilet sind. Daß solche Gänge falsch sind, ist bey (c) zu ersehen. Sollen dieselben nicht das Gehör beleidigen: so müssen die Puncte entweder auf die ersten Noten, als auf g und d gesetzet, oder es müssen Triolen daraus gemachet werden (d). Eine durchgehende und zu gleicher Zeit **Manierenoctave von einer andern Gattung**, als die itzt erklärten, findet man bey Fig. 17. allwo, vermittelst eines Ueberschlages, vor der Auflösung des dissonirenden Intervalls, die Octave der Gegenstimme, nach einiger Verzögerung, kurz zuvor geschwinde berühret wird. Man findet dergleichen Gänge bey vielen sonst strengen Harmonisten. Es sind bey selbigen so viele Uebersichten.

(8) Es giebt gewisse Gänge, die einige Tonkünstler, die sich in den Mechanismum des Satzes nicht recht zu finden wissen, für Octaven ansehen. Man sehe dergleichen Gänge bey Fig. 18. Tab. IV. Allein das sind nur Scheinoctaven, wie man solches aus der Auflösung dieser Gänge, wenn die Puncte oder Bindungen weggethan werden, bey Fig. 19. sehen kann. Dergleichen Gänge sind so wenig Octavenfehler, daß sie vielmehr dieselben verbessern, so wie solches auf eine ähnliche Art bey den Quinten geschicht. Sie leisten gute Dienste in Setzung der Mittelstimmen, und werden in der Nachahmung im widrigen Tacttheile mit gutem Erfolge gebraucht. Doch muß der Satz mehr als zweystimmig seyn, weil die Gänge an sich leer sind, und also wenig Veränderung machen.

(9) Wenn zwo Stimmen eine Octave gegen einander machen, und die in dem folgenden Satze eintretende Stimme gegen eine dieser beyden vorigen eine Octave formiret; ferner, wenn von zwo Stimmen, die eine Octave machen, die eine abgehet, und zwischen der bleibenden und einer andern in dem folgenden Satze gleichfals eine Octave entspringet: so wird solches von einigen als ein Fehler angesehen. Es ist wahr, daß in wenigstimmigen Sachen, zumahl in lauter consonirenden Sätzen, und zwar besonders auf dem Claviere, dergleichen Octavenfolgen, nicht genung die Ohren füllen. Hingegen kann kein einziger mit Recht etwas dawider einwenden, wenn dergleichen Sätze, zumahl bey

dißonirender Harmonie, in mehrstimmigen Sachen und zwar für verschiedne Stimmen oder Instrumente, gebraucht werden, da es in der That nur wahrhafte Scheinoctaven sind. Denn mit einer entweder noch nicht vorhandnen, oder mit einer abgehenden Stimme kann man den Fortgang der Intervallen in den übrigen Stimmen nicht vergleichen. Die zweyte Octave ist ja keine Fortsetzung der ersten, und muß man solche nicht fingermäßig nach dem Claviere beurtheilen. Wäre dieses, so müßte die zweyte Octave zwischen eben denjenigen Stimmen seyn, die die erste gemachet haben. Dieses aber findet sich nicht hier. Es sind also die bey Fig. 20. Tab. IV. und Fig. 1. Tab. V. befindlichen Exempel recht. Es wäre eben so lächerlich, dawider etwas einzuwenden, als wider den Satz bey Fig. 2. wo ein gewisser Clavierist Octaven zu entdecken glaubte. Auf gleiche Art verhält es sich mit den bey Fig. 3. bemerkten gebrochnen Claviergängen. Es ist leicht zu sehen, daß daselbst ein vierstimmiger Satz vorhanden ist, und daß die daselbsten in die Augen leuchtenden Octaven von verschiednen Stimmen enrstehen. Indeßen will ich diese leztern Gänge bey Fig. 3. nicht zur Nachahmung empfehlen, zumahl da sie beßer zu machen sind.

(10) Man giebt die Regel und zwar mit Recht, daß bey der Wiederhohlung eines Absatzes oder einer Clausel eines Stücks, zwischen dem letzten Satze, womit man den Absatz schliesset, und zwischen dem ersten, womit man denselben Theil oder einen andern wieder anhebt, keine fehlerhafte Octavenfolge Statt finden soll, weil eine Clausel an die andere, so wie ein Tact an den andern, gebunden ist.

(11) Es giebt eine Art von Octaven, die man vermittelst der Verwechslung oder Uebersteigung der Stimmen auf dem Papiere verstecken kann, die aber, zumahl wenn die Partien, zwischen welchen sie sich befinden, von einerley Instrumenten hervorgebracht werden, in folgenden Fällen gar leicht zu Gehöre kommen, 1) wenn der Satz nicht vollstimmig genung ist, 2) wenn beyde Sätze consonirend sind, 3) wenn die Octaven in den äussersten Stimmen sind, 4) wenn die meisten Stimmen in gerader Bewegung gehen. Aus diesem Grunde sind die Exempel bey Fig. 4. Tab. V. falsch, die bey Fig. 5. befindlichen aber recht. In vollstimmigen Sachen können dergleichen Uebersteigungen nicht allezeit vermieden werden, und man findet solche in den Compositionen der Alten alle Augenblicke.

In

In einer Fuge leisten sie zur Einführung eines Subjects die besten Dienste, und alsdenn können sie noch mit den bey der Anmerkung 9. angeführten Gründen freygesprochen werden. Man nennt sie Ohrenoctaven. Es ist wahr. Allein die Vollstimmigkeit und ein dissonirender Satz sind fähig genung, diese Ohrenoctaven dergestalt zu verstecken, daß sie auch das feinste Gehör nicht vernehmen wird. Man componire vollstimmig, und verbinde sich, sich derselben nicht zu bedienen. Man wird in würkliche Fehler fallen, um einem vermeinten Fehler zu entgehen. Ein Exempel von einer schlechten Uebersteigung in einem galanten zweystimmigen Satze sehe man bey Fig. 6. Die Verwechselung der Octaven bey Fig. 7. duldet man zur Noth in sehr vollstimmigen Sätzen.

(12) Ein heßlicher Fehler wider das Verbot der Octaven ist es, wenn die None, nachdem sie vorhero durch die Octave vorbereitet worden, auch in die Octave aufgelöset wird. Fig. 8. Diese beyden Octaven müßen durch eine dazwischen angebrachte Terz, die auch in eine Sexte verwandelt werden kann, verbessert werden. Fig. 9. Die Verzögerung der zweyten Octave, und die dazwischen angebrachte unvollkommne Consonanz, diese zwey Processe zusammengenommen, geben einen hinlänglichen Grund zur Rechtfertigung dieses Ganges ab.

(13) Ein Fehler wider das Verbot der Octaven ist die Auflösung der Septime in die Octave Fig. 10. wegen der zwischen dem Raume der zwo Grundnoten verdeckt liegende Octave, Fig. 11. Doch in gewißen galanten Gängen im mehr, als zweystimmigen Satze, ingleichen zur Noth im Nonenseptimenaccorde, wenn die Grundstimme eine Terz unter sich geht, erlaubet man diese Auflösung Tab. V. Fig. 12. 13. ingleichen Tab. II. Fig. 7. im zweyten Schemate. Doch muß der Gang, den die Grundstimme in die Terz unterwärts thut, nicht mit der dazwischen liegenden Note von dem Sänger oder Spieler auf die Art, wie bey Fig. 11. Tab. V. ausgefüllet werden muß, ob man es gleich auf die Art wie bey Fig. 14. thun kann.

(II.) **Man darf nicht zwo vollkommne Quinten in gerader Bewegung hinter einander setzen.** z. E. Fig. 15. Tab. V. und Fig. 46. Tab. I.

Anmerkungen.

(1) Von den Quinten in der parallel Bewegung, als welche alle gut sind, ist hier die Rede nicht.

(2) Der Fehler der Quinte wird durch keine dazwischen gesetzte kleine Pause gut gemacht. Was kleine Pausen sind, ist oben bey der Regel von der Octave gesagt worden, und übrigens hat es mit den Pausen zwischen den Quinten eben die Bewandtniß, die es mit den Pausen zwischen den Octaven hat. Vertritt die Pause die Stelle einer Quinte oder einer Dissonanz: so ist der Satz in einem Bicinio falsch. Fig. 16. Tab. V. In einem mehrstimmigen Satze aber, wenn die andere Stimme eine gute Gegenbewegung macht, sind diese beyde Quinten straffrey. Fig. 17. Steht die Pause an die Stelle einer andern Consonanz, wie bey Fig. 18. so wird solches von einigen Tonmeistern bey Einschnitten erlaubt. Man thut aber besser, daß man sie lieber aus einem Bicinio wegläßt; es wäre denn, daß es geschähe wie bey Fig. 19. wo beyde Stimmen zusammen aufhören, und nach einer kleinen Pause wieder zusammen nach einander eintreten. Hingegen ist in einem drey- und mehrstimmigen Satze, es mag in Einschnitten oder sonsten seyn, nichts dawider einzuwenden. Eine ganze Reihe von problematischen Quinten, die mit den oben angeführten Pausenoctaven in ein Fach gehören, findet man bey Fig. 21. Thun sie eine andere Wirkung als wenn sie wie bey Fig. 22. (a) oder wie bey (b) erscheinen? Daß der Satz bey Fig. 23. der Stoff davon ist, und diese Quinten aus der Zerreissung desselben entstehen, giebt der Augenschein. Indessen will ich sie nicht vertheidigen.

(3) Man kann die beyden Quinten, so wie oben die beyden Octaven Anmerkung 8. dadurch verbessern, wenn man eine Stimme in der Seitenbewegung vorangehen und die andere nachkommen läßt. Fig. 24. Einige nennen dieses praeuenire Quintam vel Octauam, den Quinten oder Octaven zuvor kommen, und sind dergleichen Zuvorkommungenen, in Setzung der Mittelstimmen besonders, sehr vortheilhaft.

(4) Die Terz, und wenn dieselbe auch mit Nebenoten vermehret wird, verbessert nicht den Fehler der beyden Quinten. So lehret unter andern Fux; und Tevo lehrt das Gegentheil, und will, daß die Terz den Fehler der Quinten gut macht. Wem soll man glauben? Das vernünftigste ist ohne Zweiffel, die Mittelstrasse zu wählen, und in Ansehung eines zweystimmigen Satzes, zumahl bey etwas hurtiger Bewegung, dem Fux beyzupflichten. Sobald aber der

Satz

Satz mehrstimmig; und die Bewegung nicht zu hurtig ist, zumahl in Mittelstimmen und bey dissonirenden Sätzen, sehe ich gar nicht die geringste Ursache, warum man nicht der Meinung des Tevo seyn könne. Fux hat dergleichen Gänge mehr als einmahl, wider seine eigene Regel, gebraucht. Wir wollen also die Exempel bey Fig. 25. für unächt, die bey Fig. 26. aber, zwar nicht für ächt, doch zum wenigsten für zuläßig erkennen. Eben die Bewandtniß als mit den Terzen hat es mit der, der ersten Quinte im Durchgang nachfolgenden Septime, davon man bey Fig. 27. böse und bey Fig. 28. zuläßige Exempel befindet. Ich habe gesagt im Durchgang; denn im Anschlage wird sie von keinem bestritten. Fig. 29. Soviel ist indessen gewiß, daß man mit dergleichen Gängen sparsam verfahren muß, so lange man bessere in seiner Gewalt hat.

5) Der Sprung einer Quarte, Quinte oder Sexte verbessert den Fehler der Quinten; doch besser in drey- als zweystimmigen Sätzen. Fig. 30.

6) Mit den durchgehenden Quinten, welche verwerflich sind, Fig. 1. Tab. VI. müssen folgende Arten nachschlagender Quinten, welche gut sind, nicht vermenget werden. Die erste Art ist, wenn die Terz vorangeht. Fig. 2. Die zum Grunde liegend Harmonie ist mit Ziffern dabey ausgedrücket. Die zweyte Art ist, wenn die Sexte voran geht, Fig. 3. (a) und wenn die Quinte auch punctirt wäre, (b) nach der Meinung des berühmten Herrn Capellmeisters Telemann. Wenn bey vorangehender Sexte die Fortschreitung in den beyden Stimmen stuffenweise geschicht, so kann solches nur mit aufsteigenden Noten, wie bey Fig. 4. nicht aber bequem bey herabgehenden Noten geschehen, weswegen die nachschlagenden Quinten bey Fig. 5. als pure fehlerhafte Quintengänge betrachtet werden; ob es gleich nicht unmöglich ist, sie vermittelst der Harmonie in gewissen Fällen von diesem Vorwurfe zu befreyen. Man sehe Fig. 6. Die hinter der Quarte unterwärts nachschlagende Quinten können nur in mehrstimmigen Sachen in den Mittelstimmen, niemahls in zweystimmigen gebraucht werden. Fig. 7. Geschicht der Nachschlag in der Oberstimme, wie bey Fig. 8. (a) so ist solches eine Freyheit, die nur in der Mitte, und zwar nur im galanten Styl vermittelst einer Art der Anticipation erlaubt ist. Zwischen den äussersten Stimmen ist es ein

Fehler,

Fehler, Fig 8. (b) ob man gleich den letzten Gang heutiges Tages genug findet. Hingegen ist es kein Fehler, wenn der Gang so wie bey (c) beschaffen ist, es mag der Satz zwey- oder mehrstimmig seyn. Der Gang bey (d) der an sich fehlerhaft ist, muß durch die Gegenbewegung der Mittelstimmen verbessert werden (e).

(7) So gut die in aufsteigender Progreßion abwechselnde Quinten- und Sextenfolge bey Fig. 9. ist, es mag eine Bindung dabey seyn oder nicht: so schlecht und fehlerhaft ist solche bey absteigendem Fortgange. Fig. 10. weshalb solche zu vermeiden ist. Mit der ersten guten Quinten- und Sextenfolge sind die fehlerhaften Folgen derselben bey Fig. 11. nicht zu vermengen. Bey jenen schläget die Sexte nach. Hier aber geht sie durch.

(8) So wenig die durchgehende Sexte den Fehler der beyden Quinten gut macht, so wenig macht ihn die durchgehende Quarte gut, Fig. 12. lauter heßliche Gänge. Mit der durchgehenden Quarte muß die nachschlagende Quarte nicht vermenget werden. Diese macht den Fehler der Quinten gut; sie kann aber nur in mehrstimmigen Sachen in den Mittelstimmen, niemahls in zweystimmigen gebraucht werden, so wie der Nachschlag nur in der Oberstimme bequem geschehen kan. Fig. 13.

(9) Mit den Manierenquinten ist es so wie mit den Manierenoctaven beschaffen. Man sehe Fig. 14. Sie sind heßlich. Eine durchgehende und zu gleicher Zeit Manierenquinte von einer andern Gattung, da die Quarte, vor ihrer regelmäßigen Auflösung, einen Grad aufwärts geht, und die Quinte der Gegenstimme geschwinde berühret, findet man bey Fig. 15. Diese Gänge werden geduldet.

(10) Die Auflösung der so genannten Quarte in die Quinte, wenn der Baß eine Terz abwärts geht, sehen viele, wegen der im Raume der beyden Grundnoten verdeckt liegenden Quinte, als einen Quintenfehler an. In einem zweystimmigen Satze klinget es freylich sehr mager. Allein, sobald nur eine dritte Stimme hinzukömmt, wird aller Eckel gehoben werden. Man sehe bey Fig. 16. und 18. Exempel, wider welche nichts eingewendet werden wird.

(11) Es können auch durch den Eintritt oder durch den Abgang einer Stimme Quinten entstehen. Mit diesen ist es eben so, als mit den Octaven von dieser Gattung beschaffen. Man sehe bey Fig. 17. einige Exempel. Es wäre eben so lächerlich,

diese Quintenfolgen für fehlerhaft zu erkennen, als die Gänge bey Fig. 18. wo die erste Quinte aus der mittelsten und die zweyte aus der obersten Stimme entsteht.

(12) Was von den durch die Verwechselung der Stimmen entstehenden Octaven gesagt ist, gilt auch von den Quinten dieser Art. Ein böses Exempel siehet man bey Fig. 19. Gute Exempel findet man bey Fig. 20. Bey Fig. 21. siehet man vermittelst der Gegenbewegung abwechselnde Quinten, die man zur Noth in vollstimmigen Sachen duldet. Ein Exempel von einer andern Gattung siehet man bey Fig. 22.

(13) Bey der Wiederholung eines Absatzes aus einem musikalischen Stücke ist dahin zu sehen, daß zwischen dem letzten Satze des Absatzes und dem ersten Satze desjenigen Theils, wo man wieder anfängt, kein fehlerhafter Quintengang entstehe.

(14) Alle in Brechungen vorkommende Quinten, werden erlaubt. Fig. 23.

(15) Es finden sich einige Folgen von harmonischen Sätzen, wo man die offenbaren Quinten in gerader Bewegung zwischen den Mittelstimmen ziemlich vertragen kann. Man sehe Fig. 24. Tab. VI. Die Dissonanz erstücket allhier den aus der Quintenfolge sonst in den Ohren entspringenden Verdruß. Unterdessen ist es besser, die drey obersten Stimmen anders zu setzen, und die Quinten in Quarten zu verwandeln. Es fällt mir allhier ein gewisser Gang aus einem Clavierstolo unsers berühmten Herrn Carl Phil. Eman. Bach, ein, wo man in einem dreystimmigen Satze mit grossem Fleisse gesetzte Quinten findet. Man sehe sie bey Fig. 25. Hier findet sich nicht einmahl eine Dissonanz dabey, die den Eckel der Quinten, nach dem Papiere zu urtheilen, heben könnte; und dennoch ist der Satz den Ohren eben nicht so eckelhaft, als man sich einbilden möchte. Indessen ist es wohl gewiß, daß ein solcher Satz auf dem Claviere, wo die eine Quinte fast erloschen ist, ehe sich die andere hören läßt, erträglicher als auf andern Instrumenten ist, die den Ton halten. Womit will man sonsten diese Quinten entschuldigen? Mit einem Vorhalte? Eine Quinte, die mit einem Vorhalte gemacht wird, ist auch eine Quinte, und die Manieren müssen so beschaffen seyn, daß keine Quinten daraus entstehen. Will man sie damit ent-

schuldigen, daß sie auf einer Stuffe bleiben? Es ist wahr, daß sie auf einer Stuffe bleiben; aber sie verändern ihren Sitz auf der Stuffe. Die Parallellbewegung findet hier also keine statt, und fis—cis nach f—c klinget nicht anders in den Ohren als ges—des. Da es sonst von der Quinte in die Sexte zu gehen erlaubt ist, so würde es doch nicht Sexten- sondern Quintenmäßig klingen, von der reinen Quinte, auf die Art wie bey Fig. 26. in die verminderte Sexte zu gehen. Das Papier oder der Notenplan giebt hier keinen Ausschlag.

(III) Zwo Octaven können in der widrigen Bewegung auf einander folgen. In einem mehr als vierstimmigen Satze kann solches zur Noth langsam und mit zwo anschlagenden Octaven geschehen, doch lieber in der Mitte, als zwischen den zwo äussersten Stimmen. In einem wenigstimmigen Satze muß die erste Octave durchgehend seyn, und eine hurtige Bewegung dabey Statt finden. Fig. 27.

(IV) Zwo Quinten können in der widrigen Bewegang auf einander folgen. In einem vierstimmigen Satze kann es lansam und mit anschlagenden Quinten geschehen. Fig. 28. In einem zweystimmigen Satze muß es geschwinde geschehen, und ist es besser, daß die erste durchgeht, Fig. 29. (a) als daß alle beyde anschlagen, (b) ob dieses letzte gleich auch geduldet wird.

(V) Von dem Einklange in die Octave, oder von der Octave in den Einklang kann man in der Gegenbewegung gehen Fig. 30. Es ist hiemit wie mit der vorher erklärten dritten Regel beschaffen.

(VI) Von dem Einklang in die Octave, item von der Octave in den Einklang, item von einer Octave zur andern, item von einer Quinte zur andern kann man überall, ohne Furcht zu fehlen, in der Seitenbewegung gehen. Fig. 31.

(VII) Von der Quinte kann man vermittelst der Seiten- und Gegenbewegung in die Octave oder den Einklang gehen. Fig. 32. und 33. Wenn man vermittelst der geraden Bewegung aus der Quinte in die Octave oder den Einklang geht: so entstehn allezeit verdeckte Octaven, wie man bey Fig. 34. (a) siehet, welche aber nur in Sachen die mehr als zweystimmig sind, zwischen den Mittelstimmen, ingleichen zwischen einer äussersten und mittelsten erlaubt sind, ob man solche öfters auch gleich bey sehr guten Autoribus zwischen

den

den beyden äussersten Stimmen findet. Fig. 34. (b) In zweystimmigen Sätzen, ingleichen in mehrstimmigen zwischen den beyden äussersten, erlaubet man nur folgenden Gang bey Fig. 35. wo die oberste Stimme eine Secunde, die unterste aber eine Quinte abwärts geht.

(VIII) Aus der Octave oder dem Einklange kann man vermittelst der Seiten- und Gegenbewegung in die Quinte gehen. Fig. 36. 37. Geschicht solches vermittelst der geraden Bewegung, so entstehen daraus verdeckte Quinten, Fig. 38. welche aber nur in mehrals zweystimmigen Sätzen zwischen den Mittelstimmen, ingleichen zwischen einer äussersten und mitteisten erlaubt sind. In Biciniis, ingleichen in mehrstimmigen Compositionen zwischen den beyden äussersten, erlaubet man nur den Gang bey Fig. 39. wo die oberste Stimme eine Secunde, die unterste aber eine Quinte aufwärts geht. Nichts desto weniger findet man auch bey guten Scribenten verschiedene verdeckte Quinten zwischen den äussersten Stimmen in Polyphoniis. Doch müssen die übrigen Stimmen eine gute volle Harmonie und eine gute Bewegung dabey machen. Man sehe Fig. 40.

(IX) Zwo Quinten von verschiedener Gattung können nicht allein in der Seiten- und Gegenbewegung Fig. 41. 42. sondern auch in gerader Bewegung auf einander folgen, und zwar so gut in zwey- als mehrstimmigen Sachen, unten, oben und in der Mitte, sprung- und stuffenweise, jedoch mit Ueberlegung, wenn es in der geraden Bewegung geschicht.

α) Stuffenweise. Hier muß man Acht haben, ob auch verdeckte Quinten entstehen. Diese aber entstehen allezeit, wenn man von einer unvollkommnen Quinte zu einer vollkommnen geht. Fig. 43. Diese Quintenfolge ist in einem zweystimmigen Satze verboten, und nur in einem mehrstimmigen Satze, jedoch nur in den Mittelstimmen, oder zwischen einer äussersten und mittelsten erlaubt. Hingegen kann man allezeit, in was für einem Satze, und zwischen welchen Stimmen es sey, von einer vollkommnen zu einer unvollkommnen, ingleichen von einer vollkommnen zu einer übermäßigen gehen, weil die Ursach des Verbots, nemlich die verdeckte vollkommne Quinte wegfällt. Fig. 44. und 45. Doch ist es besser, von der vollkommnen zur übermäßigen hinauf, wie bey Fig. 45. als herunter zu steigen, Fig. 46. und diesen letzten Gang nur in Polyphoniis zwischen den Mittelstimmen zu gebrauchen. Von einer über-

mäßigen zu einer unvollkommen in gerader Bewegung sehe man Fig. 47. (a). Von einer übermäßigen zu einer vollkommnen Quinte habe ich bey einem gewissen Scribenten, auf dessen Namen ich mich nicht besinne, den Gang bey Fig. 47. (b) gefunden. Die Bewegung der dritten Stimme macht das Irreguläre in diesem Satze und die zwischen den beyden Intervallen vorhandne verdeckte Quinte einigermassen gut.

β) Sprungweise. Hier kann man ohne auf die verdeckte Quinten Acht zu haben, so wohl in den äussersten als mittelsten Stimmen von einer unvollkommnen Quinte zu einer vollkommnen gehen, wenn es die Harmonie erlaubt, und keine falsche Relations entstehen, und der Sprung nicht zu groß ist; Fig. 48. Die grossen Sprünge in gerader Bewegung zu verhüten, muß man in vielstimmigen Sachen zwischen den äussersten Stimmen allezeit die widrige Bewegung vorziehen, wenn der eine Sprung auch grösser würde. Von einer vollkommen zu einer unvollkommnen sprungweise zu gehen, geht ebenfalls an, Fig. 49. und 50. wenn sonst wider den Satz in Ansehung der Relation und in Ansehung des Sprunges an sich nichts einzuwenden ist. Von einer vollkommnen zu einer übermäßigen sehe man den Gang bey Fig. 51. Von einer übermäßigen auf eine unvollkommne läßt es sich nicht springen, es geschehe denn wie bey Fig. 47. (a).

1) Anmerkung.

Zu den Quinten von verschiedener Gattung kann man folgende zwo Octaven von verschiedener Gattung, die ich aber nicht vertheidigen will, hinzufügen. Fig. 52.

2) Anmerkung.

Zwo falsche Quinten können in gerader und widriger Bewegung hintereinander gemacht werden. Fig. 53.

Soviel für diesesmahl von den Quinten und Octaven. Was wider Vermuthen übergangen seyn mögte, oder sonst noch hin und wieder erinnert werden, und zur Erläuterung oder Bestätigung mancher Anmerkung dienen könnte, soll alles zu seiner Zeit nachgeholet werden. Man kann von gewissen Quintengängen annoch die kritischen Briefe über die Tonkunst, 91. 92. und 94. Brief, nachlesen.

TAB. I.

f. 1. 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

25 26 27 28 29 30 31 (a) (b) (c) (d)

32 33 34 35 36 37 38

fund. fund. fund.

39 40 41 42 43 44 45 46 47 (a) (b) 48

49 50 51 (a) (b) 52 53 54 (a) (b) (c) (d) (e)

male male

55 56 57 58 59 60

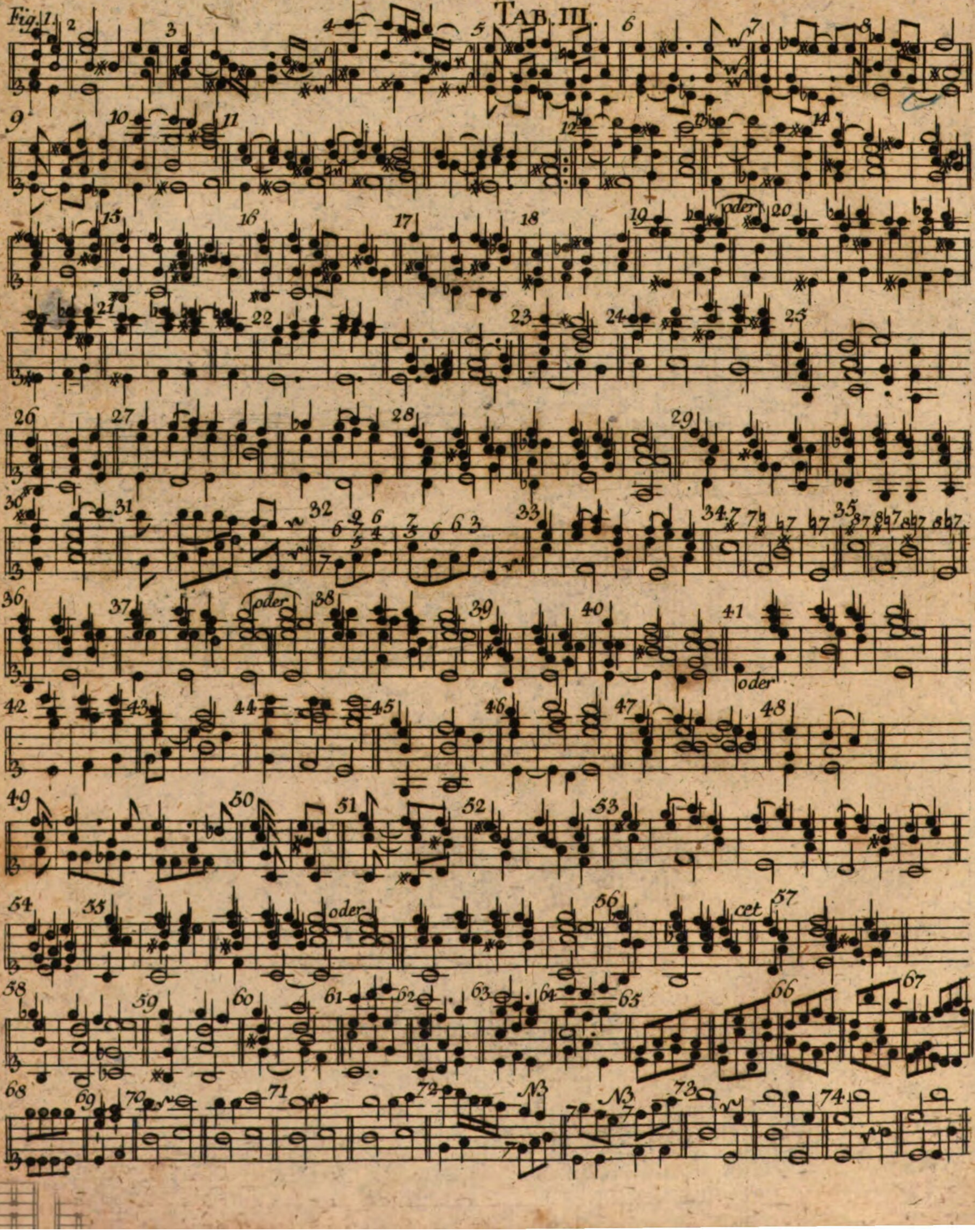
TAB II.

f.1. f.2. f.3. f.4. f.5. f.6. f.7. f.8. f.9. f.10. f.11. f.12. f.13. f.14. f.15. (a) (b) f.16. f.17. male male f.18. 19 20 21 (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) 22 23 24 (a) (b) 25 (a) (b) 26 (a) (b) 27 (a) (b) 28 (a) (b) (c) (d) 29 (b) (c) (d) 30 (a) (b) (c) (d)

I. Th.

Fig. 1.

Tab. III.


2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
oder
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
oder
38
39
40
41
oder
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
oder
56
cet
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74

f. 1. 2 f. 4. (a) (b) f. 5.

6 7 8

9 10 11 (a) (b) 12

Baltiferri

13. 14 15

16 (a) (b) (c) (d) 17

18 19 20

I. Th

TAB. V.

f. 1. 2 3 4 5 6 7

7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

pro

14 18 it. it. 19 20

21 22 (a) (b) 23 24

25 26 27 28

29 30

TAB. VI.

f.1. f.2. f.3. (a) f.4. f.5. 6. add fig 3. (b)

7 8(a) (b) w(c) w(d) w w 9 10 11 12.

6656

13 14 15 16. 17 w 18 19 20. 21

22 23 24 25. 26 27. 28 29(a) (b) 30

31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43

44 45 46 47 (a)(b) 48 49 50 51 52 53

I. Th.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Marpurg, Friedrich Wilhelm,

Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition mit zwo- drey- vier- fü
nf- sechs- sieben- acht und mehrern Stimmen für Anfänger und Geübtere

Bd.: [1]

Berlin 1762

4 Mus.th. 943-1/4
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527408-1
VD18 10574689